COMPARATIVE LITERATURE

Volume II SPRING 1950 Number 2

Literary History. By Mario Praz 97

La Roumanie dans la nouvelle littérature provencale. By Alexandre Cioranescu 107

George Barnwell Abroad. By Lawrence Marsden Price 126

Découverte du monde et littérature. By Jean Babelon 157

Gabriele d'Annunzio lecteur d'André Malraux. By Guy Tosi 167

Malory's "French Book" Again. By Robert H. Wilson 172

Book Reviews 182

Books on Slavic Literature (R.W.). *History of the Pre-Romantic Novel in England.* By James R. Foster (F. G. Black).

Varia 188

Arturo Farinelli (1867-1948) (Carlo Pellegrini). Bibliographies (Ralph Rosenberg). Errata. Books Received.

PUBLISHED BY THE UNIVERSITY OF OREGON, EUGENE, OREGON

With the Cooperation of the Comparative Literature Section of the Modern Language Association of America

Issued quarterly. Entered as second-class matter, April 5, 1943, at the postoffice at Eugene, Oregon, under act of August 24, 1912.

Comparative Literature

Editor

CHANDLER B. BEALL
University of Oregon
Eugene, Ore.

Associate Editor

WERNER P. FRIEDERICH
University of North Carolina
Chapel Hill, N. C.

Editorial Board

HELMUT HATZFELD
Catholic University
Washington, D. C.

HARRY LEVIN
Harvard University
Cambridge, Mass.

VICTOR LANGE
Cornell University
Ithaca, N. Y.

AUSTIN WARREN
University of Michigan
Ann Arbor, Mich.

RENÉ WELLEK
Yale University
New Haven, Conn.

FOUNDED at a time when the strengthening of good international relations is of paramount importance, *Comparative Literature* provides a forum for those scholars and critics who are engaged in the study of literature from an international point of view. Its editors define comparative literature in the broadest possible manner, and accept articles dealing with the manifold interrelations of literatures, with the theory of literature, and with broad views of movements, genres, periods, and authors—from the earliest times to the present. They particularly welcome longer studies on broad topics and problems of criticism.

Manuscripts, editorial communications, and books for review should be addressed to: Comparative Literature, University of Oregon, Eugene, Oregon.

The subscription rate is $3.50 a year. The price of single copies is $1.00. Correspondence concerning subscriptions should be addressed to: University of Oregon Publications, Eugene, Oregon. Correspondence concerning exchanges should be addressed to: University of Oregon Library, Eugene, Oregon.

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

COMPARATIVE LITERATURE

VOLUME II SPRING 1950 NUMBER 2

LITERARY HISTORY

MARIO PRAZ

AMONG the subjects suitable for discussion in a journal dealing with comparative literature, few seem to me to deserve so much attention as that of literary history—its possibility and, if that be conceded, its proper method of composition. Since the beginning of the nineteenth century, every literature has been treated to historical survey; and it may seem surprising that I should call in question a matter which long-established custom makes one think—wrongly, as it appears—settled for good. In Italy, however—where the *History of Italian Literature* by Francesco de Sanctis is rightly praised as one of the most satisfactory compositions of its kind—the very possibility of literary history, as a continuous and organic account of a development, has been denied by Benedetto Croce, the founder of modern aesthetics and in many respects de Sanctis' disciple.

Starting from the assumption that literary and art criticism searches for the supremely individual, Croce has denied the validity both of the old categories of literary genres and of such new categories as have every now and then been devised by a subtler analysis of literary phenomena, e.g., classifications of taste, of milieu, of cultural background, of psychological atmosphere, of sensibility. The real functions of literary and art criticism, according to Croce, are the appraisal of beauty, the distinction between art and its opposite, and the distinction between poetry and nonpoetry. The initial intransigent attitude of the *Estetica*—due chiefly to the need of subduing a still troublesome opponent—was later mollified. Croce has allowed, for instance, the literary genres as categories no doubt fictitious yet useful external classifications of works

of art; he has also allowed studies of sources, of cultural influences, and the like, as accessory data useful to the critic's preparation. He has, however, always shown himself ready to reassert his initial point of view whenever he has come across critical works which somehow tried to restore those categories as aesthetic criteria. Thus quite recently (*Quaderni della Critica,* March 1949), apropos of a manual of Italian literature, Croce distinguished between literary history in the form of essays and literary history as a survey of cultural epochs, and assigned to this latter a merely pedagogic and didactic function, not a genuinely critical and scientific one, though adding that, even so, learning and taste are necessary to the historian. He concluded peremptorily:

> Histories of poetry, yes, but they should be histories of poetry and of nothing else, and therefore altogether individualized in the poets and the writers, i.e., in their works. Histories with extra-aesthetical references to cultural epochs and the like, yes, if with a didactic aim, but no, if the aim should be scientific; and they should be strictly forbidden to try to blend together those heterogeneous parts and to attempt to explain, or to justify historically, poetry by what is not poetry.

In a word, the only kind of proper literary history which, according to Croce, can be conceived is a collection of monographs on single artists; and we may see in this conclusion the final stage of romantic criticism, for over a century steady in its stress on the individual element.

Italians, as I have said, possess in de Sanctis' work a history in fairly close accord with Croce's idea of a collection of essays on great writers. Outside Italy, however, literary histories are still being written by the old methods, nonchalantly. Undirected by a deliberately adopted philosophy, these histories deserve or not the name of aesthetic criticism according to the degree of critical acuteness with which their authors are endowed—in other words, the most easygoing empiricism is the rule. If for instance we examine the program of the recent *Oxford History of English Literature* under the general direction of F. P. Wilson and Bonamy Dobrée, we shall find that it intends to be "mainly a history of literature," but "it does not neglect the other arts, and it is also a history of ideas political, philosophical, scientific, and social, in so far as these are expressed in the literature or assist the understanding of it." A program seems to be outlined here which would imply such a contamination of two orders of heterogeneous things as Croce has "strictly forbidden": the appraisal of the artistic element and the survey of the cultural milieu. In fact, the three authors responsible for the portions of the *Oxford History* which have thus far appeared are largely eclectic. H. S. Bennett and Douglas Bush contribute some pages of clearly aesthetic appreciations, while E. K. Chambers writes hardly anything which has to do even with the history of an art conceived as *technique*—still less with aesthetic criticism. While not identifying all printed paper as literature,

the compilers of those Oxford volumes seem to feel in duty bound to consider whatever work has the remotest relation to literature. In his *English Literature in the Earlier Seventeenth Century,* Douglas Bush warns us that more than two-fifths of the books printed in England from 1480 to 1640 were religious, that very little of seventeenth-century prose may be classified as literature, and that the danger of anthologies such as have been made out of Donne's or Jeremy Taylor's sermons is to leave us confused as to the dominant character of those compositions, which are not properly to be judged as exhibitions of "beauties."

If we want to consider as literature all or nearly all printed paper, our literary histories would be like graveyards. Even if we limit our research to literature as such, i.e., to those works which have fiction, invention, imagination as their distinctive characters—even if we thus limit our field, how many literary works really deserve to be remembered? Croce may be quoted again in this connection: "To tell the truth, works of pure poetry, no less than works of pure thought, are things history produces very rarely, at great intervals; and the boundless chorus which surrounds them is composed either of voices of a different nature, or of more or less feeble and confused echoes."

The *Oxford History* suffers therefore from too generous inclusions, having allowed within its scope works that have little to do with the history of literature or of art in general. It also shows a dangerous inclination to distribute the production of a single artist between separate volumes, according to the genre to which each work belongs, or to the period in which it appears. Thus E. K. Chambers, author of the volume on *English Literature at the Close of the Middle Ages,* does not deal with Skelton, the only real poet of that period, because, through a rigorous division of labor, Skelton is assigned to the author of the following volume, on the sixteenth century. The same division of labor forbids Professor Bush to deal with Donne's early and best poetry, because it was written before 1600, or with Chapman's plays, because the English dramatic literature as a whole will be the theme of F. P. Wilson's volume; and Hobbes' works are distributed according to the literary genres under which they can be classified.

A literary history conceived according to such worn-out patterns is an easy target for Croce's criticism. The same may be said of a more recent tendency, that of seeing art history in terms of a cultural or social background. Károly Tolnai has studied Breughel's paintings in the light of a pantheistic monism akin to that of Cusanus and Paracelsus, or even anticipating that of Spinoza and Goethe; in *Florentine Painting and its Social Background* Frederick Antal has tried to prove that Florentine painters varied their manner according to supposed religious

and political tendencies of their patrons; and L. C. Knights has seen the economic conditions of the end of the sixteenth century in England interpreted in Ben Jonson's dramas.

On the other hand, a literary history consisting of a series of monographs is not the last refinement to which philosophical rigor can lead. The aesthetic fact is an individual fact, to be sure, but that individual we call a poet or an artist is himself an abstraction, and we may reduce the aesthetic fact to something closer to the actual nature of things. It is rather the individual composition, the single picture or statue or piece of music, that forms the real object of aesthetic judgment. A history of art truly corresponding to Croce's idea could be imagined on the lines of Charles Johnson's *The Growth of Twelve Masterpieces,* where attention is fixed on a single work of art, the critic tracing its growth, revealing how, through a series of preferences and eliminations, the artist has arrived at the work we admiringly proclaim a masterpiece. But as soon as we proceed to the study of the whole personality of an artist, and make it the subject of a monograph, we are actually constructing an ideal spectrum which is the refraction of all the works of that artist, and are judging the single works according as they approach more or less its quintessential quality. When we make such a study, we are merely making a selection of the elements on which we feel the particular stress of that artist to fall. In other words, we explain his poetics, and in its light evaluate the single works and follow the creative process through its experiments and its triumphs in the success of the artist's intentions or the success of something not deliberately intended, which, none the less, asserts itself as his irresistible calling.

But once we allow the possibility of a monograph on an artist as a whole, though he may offer but a prism of various inspirations, once we allow this one step away from the analysis of a single composition produced by a unique inspiration, one does not see why literary history should be restricted to a set of monographs placed side by side—why a continuous development may not be admitted. A cultural epoch, a generation, presents distinctive characteristics, accents more strongly stressed than others, quite as truly as that more closely knit abstraction we call an individual. Works of pure poetry are rare, according to Croce; genius is rare; and the moments of supreme expression are far from frequent even in a genius. Literary history—possibly like any other history—is nothing else than the account of fortunate inventions, of the discovery of new provinces of the imagination, of Northwest passages to oceans hitherto uncrossed. And all around them is "a boundless chorus of voices of a different nature, or of more or less feeble and confused echoes." Each single discovery is not only a paradigm of beauty, a new pattern; it also marks the beginning of a fashion, a tradition, has a

"regulative" power, to which minor artists and even major ones in their preparatory phases will conform. This happened more frequently before the Romantic Era than since. Had Croce paid more attention to the Middle Ages than to a period of self-assertion like the Romantic Era, he would have been fully aware of the enormous authority exerted by rhetorical or iconographical tradition in an age when every artist was to a large extent an artisan. "A communal culture," says Bernard Berenson, "is the chief requisite for expression. That is one of the reasons why classical Antiquity and our Middle Ages from 1200 to 1350 had such an outburst of literature and art." The opposite case seems to be offered by Tennyson who, it has been maintained,[1] would have been exceptionally gifted as a traditional poet, but was born instead in an age which romanticism had taught to look for intensely individual expression in its poets. Tennyson's ideal climate would have been an epoch governed by respect for literary genres with well-defined rules. That he failed to master a style appropriate to his subjects is shown, for instance, by *The Princess,* a poem hesitating between the heroic and the burlesque, in an intolerable falsetto.

True as it may be that, even in a period so dominated by stylistic traditions as the Middle Ages, single poems or pictures are yet to be judged, from the aesthetic viewpoint, one by one, as if they were so many individuals—how can we help but take into account the models and analogues of works which the artists chiefly intended as copies and in which they frequently asserted their own personality against their very intentions? How is it possible to lay aside comparisons as irrelevant, when it is only through them that we shall be able to ascertain that ever so faint glimmer of personality which can be found in a given artist? Croce and all his followers will say that all this is only a preliminary to the aesthetic judgment, not the judgment itself. But how can this isolated judgment by itself deserve the name of history?

If we admit that due consideration should be given to stylistic traditions, then also literary genres, insofar as during certain periods they had a "regulative" value, are more than simple means of a convenient, though trivial, classification. And, as for the modern period, instead of speaking of literary genres—categories fallen into desuetude and in any case too general — we may speak of poetics, since poets and artists have never before ranged themselves so decidedly under the flags of the various *-isms.* When speaking of Alfieri's tragedies we shall have to refer to the classical rules of tragedy. When speaking of Mallarmé's poetry we shall derive no little help from the poetics of symbolism; and I do not see how one could talk of many a modern painter without

[1] See the review of Paull F. Baum's *Tennyson Sixty Years After* in *TLS*, Aug. 12, 1949.

bringing in the poetics of cubism and the other movements which, like new discoveries, have enjoyed their moment of vogue. A glance at Alfred H. Barr's catalogue of *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art* will illustrate what I mean. It is worth noticing also that never so frequently as in our present time have the schools asserted their existence—for a Pléiade, a *culteranismo*, an Arcadia of past periods, how many *-isms* have we not seen proclaimed in the last fifty years!

Croce stops at the individual, maintaining that the production of a single artist has a unity of development. But is this true in every case? We may doubt it. Why did Shakespeare, from the great tragedies with their intensely individual characters and powerful contrasts of light and shade, pass on to works like *Cymbeline* and *The Winter's Tale* and *The Tempest* in which characterization becomes more general, and verse is softened, and, despite its fairy spell, the romantic plot has become conventional? Were it true that an artist's work has a unity of development, would we not find in its every fragment his sign manual? Whereas, without in the least subscribing to the conclusions of the disintegrators who partition Shakespeare among the writers whom by turn he seems to echo, we well know what problems of attribution are raised by certain scenes or entire plays assigned to Shakespeare's last phase.

Another case in point: Why was it that in England the "heroic couplet," stopped and balanced in its parts, stamped with a pattern of antithetical wit, became more and more the vogue during the seventeenth century, and created almost by itself, by an irresistible momentum, that supreme expression which at the beginning of the following century was named Pope? If one already has a foretaste of Pope in Michael Drayton's heroical epistles or in the couplets of a Sandys, a Denham, a Waller, how can we deny that in cases like this there is a justification for the history of a genre, of a metrical or stylistic tradition?[2]

The same may be said of the Greek epigram, the history of whose fortune in Italy and France has been written by James Hutton, in volumes which are both a history of an influence and a history of a literary genre, and which present a continuity of development of the "regulative" function of the epigram—in supplying a model of both form and content, in refashioning the sonnet, and in introducing a series of openings, conventions, and images into lyric poetry.

A further instance: Florentine painting of the Renaissance, from Masaccio to Michelangelo, offers a series of creative artists who, one

[2] Pope's case seems to find a parallel in what Valéry said apropos of his *Cimetière marin*, i.e., that inspiration had come to him in the shape of a rhythm, and that the poem was conceived as a kind of symphony whose melodic phrases resounded in the poet without yet being clothed with words, like a sonorous net to catch images.

would say, present ideal subjects for monographs. Still, Berenson has shown that, although none of these artists merely took up and continued a predecessor's work, nevertheless all of them, from first to last, fought for the same cause, grappling with problems of form and movement coordinated by a logical development; so that Michelangelo, rather than the solitary genius he may appear to us at first glance, was the heir of all his predecessors, without being the pupil of anyone.

> [He] felt profoundly and powerfully what to his precursors had been vague instinct, saw and expressed the meaning of it all. The seed that produced him had already flowered into a Giotto, and once again into a Masaccio; in him, the last of his race, born in conditions artistically most propitious, all the energies remaining in his stock were concentrated, and in him Florentine art had its logical culmination.

Alongside such cases of continuity in the collective tradition, further cases may be cited of discontinuity in the development of a single artist.

Why did Milton from early compositions full of baroque movement and imagery proceed towards the solemn, austere diction of *Paradise Regained*? And why do we notice in Poussin a parallel evolution? One can show how Italian precepts, from Tasso in the case of Milton, operated on these artists. For it is not true, despite Giordano Bruno's saying it in a passage dear to idealist philosophers, that "poetry is not born out of rules except by the merest accident" ("la poesia non nasce dalle regole se non per leggerissimo accidente"); nor is it true that the poet, as soon as he begins to write, throws the rules overboard. As one speaks of preromanticism for the eighteenth century, one might speak of preclassicism or preneoclassicism in the seventeenth century; and many artists who, seen from one angle, may appear to us baroque, seen from another angle may appear classicist, in the manner of those "perspective pictures" which show two different faces. We should call Poussin's drawings, his black and white landscapes, baroque, and his *Sacraments* neoclassical; and Milton may strike us as baroque and classical by turns.

If unity of development can be called in question for the production of great artists, what shall we say of minor artists? What shall we say of so protean a personality as Lorenzo Lotto's, which offers the image not of an individual or a single island but of nothing short of an archipelago? What shall we say of Guercino, whose change of manner has been recently studied by Denis Mahon, from an initial baroque phase to a later classical one, thanks to the influences which played on him during his Roman years—influences consisting of the theories of beauty in art that were then gaining ground, chiefly through Monsignor Giovan Battista Agucchi's *Treatise*, which was approved by Domenichino, Agucchi's intimate friend? How shall we be able to speak of unity of development in Guercino's case, when we compare his *St. William Receiving the*

Habit, a picture of 1620, with the *Purification of the Virgin* painted in 1654? Mahon has followed Wölfflin's method of examining and comparing two expressions of somehow opposite viewpoints. Though Wölfflin's method has been condemned by Croce, together with all typologies, which he considers no better than extra-aesthetic classifications, deforming and mutilating the real aesthetic object by slurring certain similarities and stressing certain differences, yet comparisons of that kind, as well as those of a work of art with its sources, succeed in defining and fixing the nature of a particular beauty much better than an isolated meditation upon a single artist, or a single poem, or a single line. I do not know, for instance, of a more thoroughgoing aesthetic study than that of the *Rime of the Ancient Mariner* contained in J. L. Lowes' epoch-making study of its sources *(The Road to Xanadu)*.

"Neither the artist who begets art," Croce has written, "nor the onlooker who contemplates it, needs anything but the universal and the individual, or better, the universal individualized: the universal artistic activity, which has entirely contracted and concentrated itself in the representation of a single state of mind." Fine words indeed, yet they fail to supply a practical basis for the writing of a history of literature or art. Hence Croce's disciples have been obliged to resort to compromises. Let us take, for instance, Giovanni Getto's discussion of literary history.[3] After having accepted as unassailable Croce's plea for "a rigorously individualizing and merely didactically unitary history of literature," he adds:

> Taking the universality of the life of the spirit as a start, one ought to fix, in a didactic way, a meeting-point of activities, a confluence of spiritual interplays, a historical zone capable of justifying, as the most immediate cultural milieu, that specific aesthetic activity whose history is then to be traced in the light of the sole category of beauty and by means of a rigorously monographic development, according to Croce's vital outlook ... The drawback of bringing together two heterogeneous (not, however, alien) realities, such as the vicissitudes of a culture and the intimate originality of poetry, finds a compensation in the ensuing formation of a background, of a milieu necessary to set off the light of art, since the account of the development of the literary civilization of an epoch, through the discontinuity brought about by the meeting with the sudden and absolute novelty of the masterpiece, conditioned but not caused by that civilization, will only lay additional stress on the value of the work of art, and thus contribute to the individualizing process of literary history.

To such words we might well agree, were it not for that reverential reserve signified in "didactically" (*didascalicamente*); but I wonder whether Croce would agree, after having said that histories with extra-aesthetical references "should be strictly forbidden to try to blend to-

[3] In the second volume of *Problemi ed orientamenti critici di letteratura italiana*, under the general editorship of Attilio Momigliano, *Tecnica e teoria letteraria* (Milano, 1948).

gether those heterogeneous parts and to attempt to explain, or to justify historically, poetry by what is not poetry."

On Getto's statement, it may be commented that the meeting of the literary civilization of an epoch with the sudden and absolute novelty of a masterpiece is not after all similar to the chance meeting referred to by the presurrealist Lautréamont "between a sewing-machine and an umbrella on a dissecting table." A literary discovery extends poetry's kingdom; it may also deeply alter it, but there is a continuity between that kingdom and the newly annexed provinces opened up to man's enjoyment. The masterpiece shines with an intenser light, like a star in a galaxy—but the quality of light is common to the masterpiece and its literary milieu, though vivid there, here faint.

Between the empirical disorder of literary histories written by worn-out methods and the make-believe of a history which intends nothing else than a collection of essays on single authors, there is room for an organic history of literature such as René Wellek and Austin Warren have recently advocated in an excellent chapter of their *Theory of Literature*. According to them literary history is no proper history because it is the knowledge of the present, the omnipresent, the eternally present. The concept of the development of a series of works of art seems an extraordinarily difficult one. In a sense each work of art is, at first sight, a structure discontinuous with neighboring works of art. One can argue that there is no development from one individuality to another. One meets even with the objection that there is no history of literature, only one of men writing. Yet extreme "personalism" of this sort must lead to the view that every individual work of art is completely isolated, which, in practice, would mean that it would be both incommunicable and incomprehensible. On the other hand, if we try to establish a concatenation of an evolutionary kind, this can never be like that of biology, for it has nothing to do with the idea of a uniform progress toward *one* eternal model. History can be written only in reference to variable schemes of values, and these schemes have to be abstracted from history itself. Thus a period is a time section dominated by a system of literary norms, standards, and conventions, whose introduction, spread, diversification, integration, and disappearance can be traced. The problem of writing the history of a period will be first a problem of description—we need to discern the decay of one convention and the rise of a new one. The future of literary history lies in a history of poetics, of directions of taste and sensibility, not in a passive reflection or copy of the political, the social, or even the intellectual development of mankind. A literary period should be established by purely literary criteria, although without the excessive limitation advocated by F. W. Bateson in his *English Poetry and the English Language*, ac-

cording to whom a true history of literature can deal only with such things as diction and prosody.

Only the method suggested by *Theory of Literature* would allow us to realize the full meaning of those discoveries, of those new horizons which are the rare masterpieces of poetry, and yet at the same time to put in their proper place the innumerable works of the minor writers, thus unifying our culture. The pile of printed paper—to speak only of literature—grows steadily day by day; and behind the insistently recurring referendum about the ten books you choose for your desert island, or the ten masterpieces you would be anxious to save from the atomic bomb, one may suspect a desire for liberating cataclysms which might reduce to essentials a culture oppressed by an indigestion of what Dante called "il pan degli angeli."

University of Rome

LA ROUMANIE DANS LA NOUVELLE LITTÉRATURE PROVENÇALE

ALEXANDRE CIORANESCU

DEPUIS le célèbre *Chant de la Race latine* de Basile Alexandri, que le jury de Montpellier jugea digne de la coupe offerte par le Catalan Quintana, la fraternité littéraire entre Roumains et Provençaux a eu plus d'une fois l'occasion de se manifester. Les relations du poète roumain avec les Félibres sont assez bien connues; et l'on sait aussi qu'une place fut toujours réservée à la Roumanie, au sein de cette association littéraire. Cependant, la signification plus profonde de ces relations a souvent échappé aux historiens; il ne sera peut-être pas inutile de montrer comment la poésie fit naître et se cimenter ces amitiés et quelle est la place de l'enthousiasme politique dans les vastes ambitions et dans les joyeuses agapes du Félibrige.

Il ne s'agit pas de refaire l'histoire des relations roumano-provençales, car celles-ci ont fait l'objet de plus d'un compte-rendu.[1] Il ne s'agit pas non plus de raconter, une fois de plus, quels furent les commencements du mouvement félibréen; car on sait trop comment le provençal, qui avait servi d'instrument à une littérature aussi riche que glorieuse, semblait irrémédiablement perdu pour la poésie, au moment de la publication de *Mireille* et de la réunion de Font-Ségugne.

La pléiade que formaient Roumanille, Aubanel, Mistral, Anselme Mathieu, Alphonse Tavan, Brunet et Giéra, signa à Font-Ségugne l'acte de naissance du mouvement littéraire auquel Mistral donna le nom de Félibrige. L'existence de cette association n'intéresse pas seulement la littérature provençale: on n'a pas assez remarqué qu'elle représente l'essai le plus important que l'on connaisse, d'une littérature dirigée et d'une inspiration poétique planifiée: c'est, en somme, un

[1] "Le Félibrige et la Roumanie," *Le Messager du Midi* (Montpellier, 28 mai 1879); A. Roque-Ferrier, "La Roumanie dans les littératures de la France," *Revue des Langues romanes*, XX (1881), 143-155 (tirage à part, comme XXX^e^ brochure de la Maintenance du Languedoc), et dans *Mélanges de critique littéraire et de philologie* (Paris, Montpellier, 1892), pp. 179-191; A. Roque-Ferrier, *Le Félibrige et la Roumanie* (Maintenance du Languedoc, XLIX); P. Brousse, "Provençaux et Roumains," *Nouvelle Revue* (15 mai 1906), pp. 213-224; Al. Papadopol-Callimach, "Mişcarea literară provensală," *Convorbiri literare*, XVI (1883), 405-419; Al. Serban, "Alexandri şi Mistral," dans *Flacăra*, III (1913-14), 190; Emilia Tailler, *Mistral şi V. Alexandri* (Bucarest, 1915); V. Saveanu, *Mişcările literare în Franţa de Sud şi V. Alexandri* (Bucarest, 1936).

commencement de réalisation de ce que des utopistes désignaient déjà, deux siècles plus tôt, comme une possible République des Lettres.

Les quatre *maintenances* du Félibrige, ses nombreuses *écoles* dirigées par des *capouliés*, le comité central des *majoraux*, tout cela formait un véritable systeme administratif, témoignant d'une discipline qui seule a pu encore donner un éclat passager à cette littérature moribonde. Car il ne faut pas oublier que si la Muse provençale semble reprendre son souffle pendant la seconde moitié du dix-neuvième siècle, elle ne se survécut à elle-même que par l'effort de volonté que représente le Félibrige; et son apparente vigueur tient moins à sa bonne santé qu'aux toniques adroitement administrés à l'occasion des nombreuses cours d'amour ou festins de la Sainte-Estelle.

Cependant, les tendances de la nouvelle école s'affirmèrent un peu plus chaque jour. Sans s'écarter de son programme, le Félibrige vit bientôt s'élargir son horizon, jusqu'à dépasser les bornes de la petite ville de province ou du clocher natal. Il avait débuté par le régionalisme poétique, qui devait aboutir nécessairement au régionalisme politique. Cette évolution est trop connue, pour qu'il soit encore utile de nous appesantir là-dessus. Mistral fut plus d'une fois accusé de menées séparatistes, et notamment par Garcin, qui publia contre lui et contre ses disciples *Les Français du Nord et du Midi* (1867). En réalité, il n'était que fédéraliste; et ses vues politiques sont celles que perpétuèrent, d'une part l'*Action française* et d'autre part divers groupements locaux, dont *Le Feu* de Marseille fut l'un des plus importants jusqu'à ces dernières années.

Pendant ce temps, l'évolution de la Catalogne offrait un parallélisme des plus frappants. Sa littérature avait reparu au dix-neuvième siècle, renaissant de ses propres cendres à l'instar de celle de la Provence; et elle commençait déjà à se faire connaitre de la façon la plus avantageuse, grâce surtout à l'activité d'un Pelay Briz et d'un Balaguer.[2] D'autre part, par suite de la situation intérieure d'Espagne, où la guerre civile sévissait depuis de longues années, les préoccupations politiques n'étaient pas étrangères aux activités de l'école catalane. Ses représentants les plus éminents avaient pris la direction du libéralisme; leur lutte, qui défendait à la fois les libertés civiles, les anciens *fueros* décentralisateurs et la langue menacée dans son existence, présentait ainsi plus d'une ressemblance avec celle des Félibres. Leur langue comme leurs idées, leur voisinage comme la poésie qui était l'instrument préféré de leur

[2] Voir surtout F. M. Tubino, *Historia del renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia* (Madrid, 1880); J. Rubio y Ors, "Breve reseña del actual renacimiento de la lengua y literatura catalanas," *Memorias de la Academia de Buenas Letras de Barcelona*, III (1880), 141-240; Octavio Saltor, *Las ideas literarias de la renaixença catalana* (Barcelona, 1934); J. J. A. Bertrand, *La Littérature catalane contemporaine* (Paris, 1933).

action ; tout devait rapprocher Provençaux et Catalans. Sur leurs premiers contacts, les renseignements font encore défaut. Tout ce qu'on en peut dire, c'est qu'ils remontent très loin et qu'un étranger y aida puissamment ; mais c'était un étranger au nom symbolique et appartenant un peu à cette race latine dont tous les poètes du Midi se proclamaient les champions.

Né en 1826, du mariage de Thomas Wyse avec Laetitia, fille de Lucien Bonaparte, William Bonaparte-Wyse était un étrange et pittoresque personnage, amateur de profession (si l'on peut dire), à la fois grand seigneur et bohême, à la curiosité toujours en éveil. A la suite d'un voyage en Provence, en 1860, il avait lu pour la première fois des vers en provençal et en avait été tellement enthousiasmé, qu'il s'était mis à étudier et à cultiver cet idiome, dans lequel il a publié par la suite plusieurs recueils de vers.[3] Il fit plus tard un voyage en Espagne (1865), au cours duquel il fit la connaissance de Quintana, de Victor Balaguer et de Pelay Briz, tous dirigeants du mouvement régionaliste catalan.

Sans qu'on puisse l'affirmer avec certitude, il semble que ce fut Bonaparte-Wyse qui mit en contact Balaguer et Mistral. Nous savons, du moins, qu'en 1867, Balaguer se trouvait en Provence, fuyant la répression du gouvernement central. On sait aussi qu'à la réception donnée à cette époque par Bonaparte-Wyse en honneur de ses amis provençaux, au château de Font-Ségugne, Balaguer avait été invité, ainsi que ses amis Luis Cutchet et Ascensio de Alcántara. Pour les Provençaux et les Catalans ce fut là une première occasion de fraterniser : ils ne la manquèrent pas, témoin les vers de Balaguer "A Frederic Mistral ab motiu de visitar ab ell la font de Vau-Clusa" et ceux de Mistral "A-n-un prouscris d'Espagno" et d'Aubanel "A don Vitour Balaguer."

L'année suivante, Balaguer rendit la politesse à ses amis de Provence, en sa qualité de président des Jeux Floraux de Barcelone. Mistral, Bonaparte-Wyse, Louis Roumieux et le philologue Paul Meyer prirent part aux fêtes poétiques de Catalogne. Leur présence à Figueras, à Gérone et à Barcelone fut saluée avec une chaleur qui ne laissa pas d'inquiéter les deux cabinets de Paris et de Madrid, jaloux des tendances séparatistes qui couvaient sous cette fraternité poétique. Cependant, une autre chose devenait visible pour la première fois, et c'étaient les nouvelles visées internationales de ce mouvement de province, qui ne rêvait de rien moins que d'union latine et de confédération méditerranéenne.

L'amitié catalano-provençale ouvrait, en effet, des horizons nou-

[3] Cf. Paul Mariéton, *Un Félibre irlandais : W. Bonaparte-Wyse* (Lyon, 1882) ; F. Donnadieu, "Un Félibre irlandais : William Charles Bonaparte-Wyse," *Revue des Langues romanes*, XXIV (1883), 242-258 ; Charles-Roux, *Un Félibre irlandais : William Bonaparte-Wyse, sa correspondence avec Mistral* (Paris, 1917).

veaux à la littérature dialectale. Jusqu'ici, celle-ci était restée étroitement confinée entre les limites de la province ; on entrevoit maintenant des perspectives plus vastes et l'on découvre des affinités et des solidarités auxquelles on ose songer déjà comme à des réalités politiques.

A la base des relations amicales des littérateurs des deux provinces, il y avait en premier lieu l'idée des communes origines latines. A vrai dire, cette idée n'était pas nouvelle ; et plus d'une fois, au cours du dix-neuvième siècle, on avait songé à en tirer un profit politique. Dès 1845, le docteur Lallemand de Montpellier préconisait la création d'une fédération réunissant tous les pays latins d'Europe, avec Marseille pour capitale. *Le Panlatinisme* de Prosper Villefranche (1862) est le rêve d'une vaste confédération "gallo-latine et celto-gauloise" comprenant toute l'Europe de l'Ouest et du Midi.

Avec le Félibrige, ces idées utopiques semblent prendre un peu plus de corps, grâce surtout à la constance, on dirait presque à l'acharnement avec lequel elles sont reprises et poussées en avant. Dès 1860 on peut retrouver dans les discours et dans la correspondance de Mistral les traces d'une idée latine agissante. En 1874, lors de la commémoration de Pétrarque à Vaucluse, Quintana, qui fut l'un des pionniers les plus enthousiastes de l'Union latine, entrevoyait déjà la possibilité d'une alliance capable de prévenir la répétition d'une agression comme celle de 1870. La même année, don Juan Valera de Tornos publiait à Madrid une revue intitulée *La Raza latina*. En 1878, Louis-Xavier de Ricard, ardent fédéraliste et chef de l'aile gauche du Félibrige, faisait paraître à Paris *L'Alliance latine*, dont la vie ne devait pas être longue. En 1882, trois Italiens, Giuseppe Colombo, Cesare Rossi et Bruto Amante, s'associaient en vue de la publication, à Rome, d'un organe intitulé *La Confederazione latina*. Il ne faut pas oublier non plus les rêves absurdes et généraux du baron de Tourtoulon, qui crut le moment venu pour réaliser l'Union latine, au point d'en traiter avec les Puissances et de mettre dans son jeu Gambetta lui-même.[4]

La Provence se trouvait au centre de toutes ces manifestations. Ses poètes et ceux de la Catalogne n'avaient pas cessé de rappeler les titres de noblesse de la race latine et d'entretenir la fierté et la solidarité romaines dans l'âme des nouvelles générations. C'est ce que Balaguer prétendait déjà faire, lors de la réunion de Font-Ségugne, en 1867 :

> Felibres de Provensa, som dos germans de llet ;
> D'un mateix mar l'onada tranquilla nos enllassa,
> D'un mateix sol las flamas a tots abdos abrassa,
> La lengua es la mateixa, som la mateixa rassa,

chantait-il, faisant ensuite allusion aux tendances séparatistes des deux écoles poétiques et proclamant l'identité de leur idéal, qui était :

[4] V. Latil, "Le Baron de Tourtoulon et l'idée latine," *Le Feu*, I (1919), 4-5.

Sens renegar de Espanya, sens renegar de Fransa,
Arborar, com lo simbol de santa desllivransa,
De la llengua lo peno.[5]

Autour de ces deux principes, liberté régionale et solidarité latine, Provençaux, Languedociens et Catalans réalisent déjà une complète identité de vues. L'héritage latin leur servira dorénavant de panache presque autant que le dialecte qu'ils se proposent de faire revivre. L'idée latine est présente dans tous leurs discours ; chacune de leurs réunions s'efforce de mettre en présence des représentants de toutes les nations latines d'Europe, comme un signe visible de l'unité vers laquelle on aspire.[6] Les vers sont, comme toujours, au service de leurs idées. Mistral lui-même avait écrit un hymne "A la raço latino" ; il avait été précédé dans cette voie par Bringuier[7] et parmi les Catalans par Quintana. Auguste Fourès publiait dès 1877 un "Cant de la raço" ainsi qu'un poème dédié "A la mar latino," cette Méditerranée autour de laquelle sont groupés presque tous les nouveaux "confédérés,"[8] cependant que Langlade chantait la Paix romaine dont rêvait cette république de littérateurs.[9] L'Union latine, déjà glorieusement, quoique prématurément annoncée par des Catalans,[10] inspirait aussi la muse de Charles Gros, encore un adepte du régionalisme fédératif, qui prodiguait ses encouragements à l'irrédentisme italien et roumain.[11]

Grâce à cet intérêt croissant pour tout ce qui touche à l'avenir de la race latine, d'autres peuples et d'autres littératures entrent peu à peu dans la sphère des préoccupations provençales. Les sympathies pour l'Italie se firent jour les premières, dès l'époque où Balaguer, se rencontrant en cela avec Alexandri qu'il ne connaissait pas encore, chantait les guerres de la délivrance et les victoires de la liberté.

Quant à la Roumanie, elle n'eut qu'en 1877 sa propre guerre d'indépendance. Ce fut à peu près vers la même époque qu'elle commença à intéresser les littérateurs provençaux. Les événements, en effet, venaient de mettre au premier plan de l'actualité un pays latin que l'on avait à peu près ignoré auparavant. Sa lutte pour l'existence nationale et les

[5] V. Balaguer, "As Felibres de Provensa," *Obras*, XXXI, 333-340.

[6] F. Donnadieu, *Le Félibrige et l'idée latine à Marseille le XXV Novembre 1882* (Montpellier, 1883) ; P. Mariéton, *L'Idée latine: Charles de Tourtoulon* (Lyon, 1883) ; V. Balaguer, "La idea latina," *Obras*, XXXII, 67-74 ; Maffre de Beaugé, *Du Sens international chez les provincialistes* (Montpellier, 1896).

[7] O. Bringuier, "A las raças latinas, brinde," *Concours philologique et littéraire de l'année 1875*, p. 71.

[8] A. Fourès, *Les Cants del soulelh, poésios del Lauragués* (Carcassonne, 1891), pp. 20, 172. Voir aussi Lydia de Ricard, "A la mar latino," *Revue des Langues romanes*, XIII (1878), 279.

[9] A. Langlade, "Lou Cant de la pas latina," *Poésies languedociennes* (Montpellier, 1906), I, 213.

[10] Reventos, *A la rassa llatina* (Barcelone, 1876) ; F. Piscueta, "Oda a la union de las razas latinas," dans le journal *Las Provincias* de Valencia, 29 juillet 1876.

[11] Charles Gros, *L'Unioun des poples latins* (Montpellier, 1877).

jeunes idéaux de sa littérature, sa jeunesse en même temps que ses profondes attaches dans un passé commun, peut-être aussi la place prépondérante qu'y occupait dans la conduite des affaires publiques cette génération d'hommes de lettres à laquelle on doit la création de la Roumanie moderne, tout cela était fait pour éveiller la curiosité sympathique des Félibres. Des messages poétiques allèrent de suite vers ce nouveau compagnon, dernier invité au banquet: témoin les vers de Folie-Desjardins, qui n'oublie pas de rappeler les origines communes, et qui va même plus loin, lorsqu'il considère les Latins du Danube comme d'authentiques enfants de Toulouse:

Fraires! De la tèrro moundino
Bous cridi:—Derrebelhas bous!
Dins aquelo lengo dibino
Que Diu fasque per las amous.
Se bosto amo es pas doublidouso
Que del metis sang sèn formats
E que ses de fils de Toulouso,
Benès! que nous sarrèn las mas.[12]

Un hasard heureux devait fournir l'occasion de nouer des relations suivies entre Provençaux et Roumains: ce fut le couronnement de Vasile Alexandri aux Fêtes latines de Montpellier.

L'initiative de ce concours appartenait à Albert de Quintana y Combis, poète et homme politique catalan dont nous avons déjà vu les attaches avec le Félibrige. Il était, lui aussi, grand partisan de l'idée latine; le programme de ses espoirs et de ses ambitions se trouve tout dans cette ardente "Cançó llatino" qu'il venait de déclamer à la réunion poétique d'Avignon, le premier mai 1876:

Venim d'aquellas áligas—las áligas romanas
Que j'aire no tenía—lo mon pel' seu volar
La pols de las centurias—remembra nostra planta
Petjant la terra altiva—d'un cap a l'altre cap.[13]

Cette chanson lui avait sans doute suggéré l'idée d'un hymne commun à tous les peuples latins, symbole vivant de leur solidarité et de leurs communes aspirations. Il proposa à la Société des Langues Romanes de Montpellier l'institution d'un concours littéraire, qu'il dota d'une coupe d'argent. La Société fut heureuse d'embrasser son projet, en lui donnant la plus large publicité. Le jury fut composé de Mistral, Quintana, le baron de Tourtoulon, qui était alors président de la Société, Alphonse Roque-Ferrier comme secrétaire, Graziadei Ascoli représentant l'Italie, et Mihail Georgiade-Obedenaru pour la Roumanie.

Soixante mille personnes prirent part au fêtes de Montpellier, du 22

[12] C. Folie-Desjardins, "A nostris fraires de Balakío," *Lys et pervenches, poésies françaises et languedociennes* (Lille-Avignon, 1887), pp. 36-42.

[13] Albert de Quintana y Combis, "Chanson latine," *Revue des Langues romanes*, 1877.

au 26 mai 1878; le rapporteur officiel n'hésitait pas à les comparer "au couronnement de Pétrarque au Capitole de Rome."[14] En l'absence d'Alexandri, dont on proclama la victoire, Donnadieu lut une traduction littérale de sa "Chanson du Latin." Un second prix fut accordé au Catalan Francisco Metheu y Fornells, pour sa poésie "Lo Cant del Llatí." Il y eut aussi un certain nombre de mentions, parmi lesquelles "Cântecul Latinului" signé "O Românca din Transilvania" et l'oratorio du baron de Meyronnet, contenant un "Chant du Latin" traduit dans toutes les langues romanes.[15]

La coupe fut donc attribuée à Alexandri, et ce n'était que justice. Parmi les versificateurs plus ou moins obscurs qui prenaient part au concours, aucun n'aurait su la lui disputer. Sans doute faudrait-il faire une exception pour Mistral, qui avait envoyé son hymne "A la raço latino"; mais faisant partie du jury, Mistral n'était pas un concurrent, et son envoi n'était qu'un témoignage de l'intérêt qu'il portait au concours.

La poésie d'Alexandri n'est certainement pas un chef-d'œuvre. Elle n'a que le mérite d'une belle improvisation, facile et brillante à la fois. La pensée qui fait son fonds est moins profonde qu'elle ne semble au premier abord; mais elle est habilement mise en valeur, malgré tout ce qu'on pourrait dire contre nombre de banalités et d'expressions toutes faites. D'ailleurs, celles-ci durent être bien plus sensibles au lecteur roumain, déjà habitué au maniérisme élégant de ce seigneur de la poésie, dont le jury de Montpellier entendait la voix pour la première fois. Quoi qu'il en soit, il serait difficile de se mettre d'accord avec l'opinion qui consacre la supériorité de Matheu y Fornells,[16] car la poésie catalane n'a ni l'inspiration soutenue, ni la noblesse de conception, ni la grâce un peu désuète des expressions d'Alexandri:

Latina gintă a regină
Printre-ale lumii ginte mari;
Ea poartă 'n frunte o stea divină
Lucind prin timpii seculari.
Menirea ei tot inainte
Măreț îndreaptă pașii ei . . .

Cependant, il semble indiscutable que la distinction accordée aux vers d'Alexandri, pour méritée qu'elle fût, s'imposait aussi pour des considérations étrangères à sa valeur littéraire. Sans doute le Félibrige avait-il saisi cette occasion, pour affirmer de façon solennelle l'intérêt

[14] F. Donnadieu, *Le Félibrige et l'idée latine*, p. 18.

[15] Meyronnet-Saint-Marc, "La Race latine, le Chant des Latins, suivi de notes explicatives et d'un appendice," *Revue de Marseille*, XXV (1879), 146-154, 177-182. La traduction roumaine du "Chant du Latin" est due au poète Gheorghe Sion. Cf. *Revue des Langues romanes*, XIII (1878), 306-307.

[16] F. Tubino, *Historia del renacimiento literario contemporáneo en Cataluña*, p. 487; *Armana prouvençau* (1879), pp. 17-18.

qu'il portait aux Latins du Danube, qui étaient la dernière recrue de leurs ambitions fédéralistes. Le couronnement de Montpellier, en tout cas, signifie l'entrée de la Roumanie dans cette confédération latine qui se limitait pour le moment au domaine de la poésie et à laquelle la Provence, le Languedoc, la Gascogne, la Catalogne et l'Italie avaient déjà donné leur adhésion.

"Cântecul gintei latine" fut rapidement diffusé dans un nombre incalculable d'éditions et de traductions. Le texte roumain avait paru d'abord dans les journaux de Bucarest; il fut reproduit dans la *Revue des Langues romanes* et bientôt traduit plusieurs fois en français, en provençal et languedocien, sans parler des versions italiennes et espagnoles, allemandes, hongroise, polonaise, latine et hébraïque.[17] Il fut la contribution la plus importante de la Roumanie à la diffusion de l'idée latine; il est aussi le signe sous lequel se développeront dorénavant les relations entre Provençaux et Roumains.

Effectivement, la Roumanie ne sera plus absente des manifestations des Félibres. Ainsi, à la réunion de la Sainte-Estelle qui suivit le concours de Montpellier, le 25 mai 1879, le Roumain Alexandre Catargiu, qui était du nombre des invités, put entendre le toast porté par le président Achille Mir "à la Roumanie, aux Celto-Latins des Carpathes et du Danube, à ce peuple vivace et intelligent qui, malgré la distance qui le sépare de frères d'origine, a traversé tant de siècles et tant d'obstacles sans perdre sa langue, qui est celle de notre race." On donna ensuite lecture de quelques poésies témoignant des nouvelles tendances internationalistes du Félibrige, aussi bien que du sentiment d'amitié pour les "Celto-Latins," récemment découverts. Ernest Hamelin lut sa traduction du "Chant du Latin," et Léon de Berluc-Pérussis, un sonnet dans lequel il chantait, non sans talent, les efforts grâce auxquels la Roumanie a su préserver intact son héritage latin:

Agroupa, coume entour de la glèiso es l'amèu,
Regardas nòsti sèt pople en soun armounio:
La grand loubo roumano a si sacra mamèu
Long-tèns lis adnudis; pièi, cadun s'esfournio.
Escaraia d'amount, d'avau, nòsti gemèu
S'esparpaioun pertout, coume au vent la graniho;
Mais lou signe peirau, soun dous parla de mèu,
Lou gardou, meme tu, tan liouencho, o Roumanio!
E dòu tèns qu'oublidous de la raço e dòu sang,
Renegant, nautre, einat, lou sourgènt subre-sant
Leissavian s'esvali nosto glòri dins l'aire,
Tu, delongo estacado i record dòu fougau,
Aubouraves tan fièr lou noum de nosto maire,
Que lis os de la Loubo an tresana de gau.[18]

[17] La bibliographie, assez incomplète, des traductions du "Chant du Latin," dans V. Alexandri, *Scrisori*, éd. par Ilarie Chendi (Bucarest, 1906), pp. xiii-xv.

[18] Louis de Berluc-Pérussis (sous le pseudonyme A. de Gagnaud), "I Latin de Roumanio," *Armana prouvençau* (1880), p. 44.

A la fin du même banquet, Roque-Ferrier prononça un discours en honneur d'Alexandri, qui n'avait pas pu répondre à l'invitation des Félibres.[19]

Une fois de plus, il fut absent à la réunion de Fontfroide, le 3 septembre suivant : la Roumanie traversait alors une crise politique, provoquée par les exigences du Congrès de Berlin, qui avait acquiescé au rapt de la Bessarabie, et les préoccupations du moment n'avaient pas permis au poète de quitter Bucarest.[20] En son absence, la Cour d'Amour de Fontfroide écouta la lecture de la poésie qu'il avait envoyée en hommage, "Brind" ; ensuite, Camille Laforgue porta un toast à la Roumanie, qui lui apparaissait comme un pays de féerie, enveloppé dans une lumière de musique et de poésie :

Partout, dit-il, dins aquel païs, quand cinq homes se trapoun ensemble, lous lautaires cantoun sus lou viouloun las luchos de ses devausiès e la glorio de la patrio mairalo, d'aquelo patrio qu'a pas jamai desesperat de la delieuranso finalo qu'i ven d'arriva.[21]

Somme toute, malgré l'absence du poète couronné, les manifestations d'amitié à l'adresse de la Roumanie furent assez nombreuses pour qu'un témoin pût voir dans cette cour d'amour "le germe de ces maintenances de Roumanie, de Sicile et du Canada, auxquelles songent déjà quelques Félibres."[22]

En juin 1880 eurent lieu de nouvelles fêtes à Montpellier ; on y lut une poésie de Bonaparte-Wyse, "La darriero vitori de Louis VIII," qui était dédiée à Alexandri.[23] A peu près de la même époque datent les poésies adressées au barde roumain par Donnadieu et par Auguste Fourès.[24] Mais ce n'est qu'en 1882 qu'Alexandri put se rendre à l'invitation des Félibres et les connaître personnellement, lors de la cour d'amour tenue à Clapiers le 7 mai. Une jeune Roumaine, Maria Cuțarida, étudiante en médecine à Montpellier, fut chargée d'offrir au poète un bouquet de roses, en prononçant quelques mots en roumain ;[25]

[19] A. Roque-Ferrier, *Brinde pourta a'N Alexandri lou XXV de Mai MDCCCLXXIX* (s.l.n.d.). Publié aussi dans *Le Messager du Midi* de Montpellier, 29 mai 1879 ; dans *Lou Brusc* d'Aix, 15 juin 1879 ; et dans *L'Iòu de Pascas* (1881), pp. 4-5.

[20] Lettre de B. Alexandri, dans *L'Iòu de Pascas* (1881), pp. xiii-xiv.

[21] Camille Laforgue, *Brinde pourtat a la Roumanio lou III de Septembre MDCCCLXXIX* (Montpellier, 1881). Publié aussi dans *L'Iòu de Pascas* (1881), pp. 46-47.

[22] *Revue des Langues romanes*, XVI (1879), 306.

[23] *L'Iòu de Pascas* (1881), p. xxviii.

[24] F. Donnadieu, "Al poueto naciounal Alexandri," *L'Iòu de Pascas* (1881), p. 76 (quatrain daté de Béziers, 24 juin 1880) ; Auguste Fourès, "Al troubaire rouman B. Alexandri," *Les Cants del soulelh* (Carcassonne, 1891), p. 266 (sonnet du 17 nov. 1881).

[25] "A Basèli Alexandri en ie dounant lou VII de Mai MDCCCLXXXII au noum de la coulounia roumana de Mount-pelié una courouna de rosas de Niça. Virat dau Rouman d'en Roumania," *L'Iòu de Pascas* (1883), p. 67.

ensuite, Louis Roumieux, au nom de la Maintenance du Languedoc, lui offrit une statuette de la Muse Calliope, en récitant un sonnet de circonstance.[26] Outre son "Chant du Latin," qu'il récitait pour la première fois devant ceux qui l'avaient applaudi à Montpellier, le poète roumain lut aussi une poésie occasionnelle, "Ronsard la Tuluza," qu'Albert Arnavielle traduisit plus tard en vers languedociens.[27] Enfin, au traditionnel banquet qui suivit, Camille Laforgue porta un toast à l'honneur de l'hôte étranger, qu'il considérait non seulement comme "le frère de Pétrarque, de Lamartine et de Mistral," mais aussi comme "le troubadour de la latinité, le représentant le plus autorisé de la race latine, l'incarnation poétique d'une idée qui renferme en elle l'avenir, la sécurité, le repos et la force du monde latin."[28]

Les jours suivants Alexandri visita Marseille et Avignon, d'où il partit, en compagnie de Bonaparte-Wyse, visiter Mistral dans sa maison de Maillane. La rencontre fut celle de deux amis de vieille date. Il est presque certain qu'aucun d'eux ne connaissait l'activité littéraire de l'autre, car ils ignoraient leurs langues respectives; mais leurs tempéraments, leurs goûts et la nature même de leur génie se ressemblaient et se répondaient par plus d'un côté. Ils se comprirent tout de suite: témoin la juste interprétation que donne Alexandri de la poésie de Mistral, dans les vers qu'il lui a consacrés, à Maillane même;[29] témoin aussi le récit qu'il fait de leur première rencontre:

> Je viens de voir mon ami inconnu. Il habite, comme moi, à la campagne, dans une petite maison entourée d'un jardinet et travaille sans cesse dans un bureau clair et aussi simplement meublé que le mien . . . Dès qu'il m'eut vu, il m'a embrassé et nous nous sommes serrés dans les bras comme deux frères qui ne s'étaient pas vus depuis longtemps.[30]

Il faut croire que le courant de sympathie fut réciproque, car Mistral, à son tour, dira plus d'une fois son amitié pour "lou grand pouèto roumanesc," qu'il ne rencontra probablement plus par la suite.[31]

---

[26] Louis Roumieux, "Au poueto Alexandri, en ie semoundent uno estatuio de Caliopo au noum dou President e di Felibre de la Mantenenço de Lengado," *L'Iòu de Pascas* (1883), pp. 25-26. Le poète répondit par des vers roumains: "Felibrului Louis Roumieux, răspuns la sonetul său gravat pe statueta Caliopei oferită mie la banchetul de la Montpellier," dans le recueil *Varia*, no. 48.

[27] Albert Arnavielle, "Rounsard a Toulousa, imitacioun mountpelieirenca d'una balada d'En Basèli Alexandri," *L'Iòu de Pascas* (1883), pp. 11-13. Edition séparée, Montpellier, 1885 (Maintenance du Languedoc, LIV). Réimprimée dans A. Arnavielle, *Las Raiolos* (Montpellier, 1932), pp. 178-181.

[28] Camille Laforgue, "Brinde pourtat al Senatòu Baseli Alexandri lou VII de Mai MDCCCLXXXII," *L'Iòu de Pascas* (1883), p. 31; cf. Alexandri, *Scrisori*, éd. I. Chendi, pp. 276-277.

[29] Vasile Alexandri, "Poetului Mistral," *Varia*, no. 46; "Brind," no. 43; ce dernier est traduit en prose provençale, dans l'*Armana prouvençau* (1883), p. 16.

[30] Alexandri, lettre à sa femme (Avignon, 13 mai 1882), dans *Scrisori*, p. 279.

[31] *Armana prouvençau* (1883), p. 34. Dans un discours prononcé à Marseille le 25 nov. 1882, Mistral disait sa joie d'avoir vu assister aux félibrées précédentes les

La visite à Maillane avait eu lieu le 12 mai. Deux jours plus tard, Alexandri prit part à la félibrée de Forcalquier, où il eut à répondre au toast de Roque-Ferrier,[32] et à applaudir au discours du baron Guillebert, qui rappelait la sympathie respectueuse de tous les Félibres pour Carmen Sylva, la reine-poète.[33] L'assemblée assista ensuite à l'inauguration du viaduc de Forcalquier et à l'apposition d'une plaque, avec des vers commémoratifs dans toutes les langues romanes; le quatrain improvisé à cette occasion par Alexandri, figure dans la collection de ses œuvres complètes.[34] Le 18, le poète assista à la nouvelle félibrée d'Albi, où Gabriel Azaïs lui adressa un toast en vers.[35] Pendant ce séjour dans le Midi, il lia un certain nombre d'amitiés, dont celles de Joseph Roumanille, du comte de Toulouse-Lautrec, syndic du Félibrige d'Aquitaine, d'Alphonse Tavan et d'Albert Arnavielle, qui devinrent plus tard ses traducteurs.[36]

Par la suite, Alexandri n'eut plus l'occasion de revenir en Provence. Pour la Sainte-Estelle de 1884, il était malade à Mircești. L'année suivante, il se trouvait à Paris, où il venait d'être nommé ministre plénipotentiaire de Roumanie, mais il ne put prendre part aux félibrées d'Hyères. Du moins s'acquitta-t-il de ses obligations envers le Félibrige, en présidant les fêtes de Sceaux, le 7 juin 1885. A cette occasion, il fut présenté au public par Paul Arène, comme "un illustre ami des Félibres, le grand poète incontesté d'une des cinq nations sœurs, l'auteur d'"Ovide' et de 'La Fontaine de Blandousie,' celui qui, là-bas, aux confins de

Catalans, les Italiens et "li Rouman dou Danubi, representa pèr Alexandri, soun grand pouète naciounau"; il y proclamait une fois de plus "que s'aquelo idèio, la federacioun latina, un jour se verifico, sara lou Felibrige que n'en sara lou nous." *Annales de Provence*, I (1883), 8-17; *Armana prouvençau* (1884), p. 37.

[32] A. Roque-Ferrier, "Brinde prouvençau pourta lou XIV de mai MDCCCLXXXII en vila de Forcauquié," *L'Iòu de Pascas* (1883), pp. 41-43. Sur la réponse d'Alexandri, cf. *Scrisori*, pp. 279-280. A la même fête, François Vidal avait donné lecture de la traduction de l'une des poésies les plus connues d'Alexandri, "Hora Unirii"—*Lou cours de l'Unien* (Aix, 1882).

[33] Hippolyte Guillebert, "Fêtes latines de 1882," *Cour d'amour de Provence, rapport* (Gap, 1889), pp. 17-18.

[34] Alexandri, *Varia*, no. 50. Cf. *Revue du monde latin* (oct. 1883), pp. 264-267, et J.-B. Gaut, *Juè Flourau de Fourcauquiè, raport en vers subre lou councours literari prouvençau* (Aix, 1882).

[35] Gabriel Azaïs, "Lou Tokay de Bacheleri, brinde al felibre majoural Guilhem-C. Bonaparte-Wyse e al senatòu de la Roumanìo Basèli Alexandri," *L'Iòu de Pascas* (1883), pp. 46-49. Alexandri répondit par des vers, "Pietului şi filologului Gabriel Azaïs," *Varia*, no. 49. Une traduction provençale des ces vers, par Roque-Ferrier, dans *L'Iòu de Pascas* (1883), pp. 49-50; une autre, en français, par Azaïs lui-même, dans *Lou Reprin*. Pendant son séjour à Albi, Alexandri écrivit aussi la poésie "Patru regine" (*Varia*, no. 44) et "Erin" (*Varia*, no. 45), cette dernière dédiée a Bonaparte-Wyse.

[36] Alphonse Tavan, *Cinq poésies roumaines d'Alexandri, traduites en vers provençaux et accompagnées d'une version française* (Montpellier, 1886, Maintenance du Languedoc, XVI). On les trouve aussi dans le recueil *Vido vidanto* (Avignon, 1900), pp. 283-343. Une des cinq traductions, "La legenda dou muguet," avait déjà paru dans l'*Armana prouvençau* (1884), pp. 66-67.

l'Orient, s'est fait le défenseur de l'idée félibréenne et dont le génie, par des chants populaires recueillis avec amour et mis en œuvre admirablement, a rendu à ses concitoyens leurs lettres de noblesse latine, le Mistral roumain."[37] A la Sainte-Estelle de l'année suivante, son absence n'empêcha pas les Félibres de lever de nouveau leurs verres :

As troubaires de Roumanio
Vestits de glorio e d'esplendour
Que joust l'alé de l'engenio
Maridan tan pla cada jour
Dins sous cants de guerro e d'amour.
Lous vans del cor am l'armounio.[38]

La même année, le nom d'Alexandri se retrouve parmi ceux des nombreux amis de Mistral qui s'étaient réunis pour offrir un buste au poète ;[39] deux ans plus tard, il s'était associé à un autre hommage à Mistral, en écrivant des vers sur l'album offert au Maitre par le Félibrige de Paris.[40]

Les amitiés provençales d'Alexandri ne furent pas sans avoir une influence considérable sur la fortune de ses œuvres en France. Son prestige et ses relations personnelles éveillèrent la curiosité du public pour une activité littéraire dont on ne connaissait presque rien. On peut dire que l'intérêt français pour l'œuvre du poète roumain n'est qu'un reflet de cette curiosité des Félibres, si l'on fait exception toutefois des traductions et des études parues quelques vingt ans plus tôt et qui sont elles-mêmes un reflet de l'intérêt d'actualité que présentaient alors les Principautés danubiennes.

Il semble que les Provençaux avaient commencé à étudier l'œuvre d'Alexandri avant de l'avoir connu par le "Chant du Latin." En effet, on cite de Berluc-Pérussis une brochure consacrée au poète dès 1863, qui est devenue extrêmement rare et dont aucune bibliographie ne fait mention.[41] Mais après 1879, une véritable campagne de propagande met en lumière l'œuvre du poète roumain, et d'abord celles qui étaient plus accessibles, pour avoir été écrites en français. Frédéric Donnadieu disait déjà le plus grand bien de sa comédie, *Les Bonnets de la comtesse*, qui "au mérite d'une versification facile joint le charme de tours heureux

[37] *Revue félibréenne*, I (1885), 124.

[38] A. de Margon, *Las festos del Felibrige* (Montpellier, 1887), p. 112.

[39] Sextius Michel, *La petite patrie, notes et documents pour servir à l'histoire du mouvement félibréen à Paris* (Paris-Avignon, 1894), p. 5.

[40] *Paris à Mistral, album offert par les Félibres de Paris* (25 Mai 1884) ; cf. E. Lefèvre, *Bibliographie mistralienne* (Marseille, 1903), p. 32. L'album est conservé au Musée Arlaten ; les vers d'Alexandri, non recueillis dans ses œuvres, sont une courte improvisation sans mérite :

"Te ' ncântă mândrul soare cu raze-armonioase
Si tu-i răspunzi, amice, cu versuri luminoase."

[41] Cf. Charles de Gantelmi, marquis d'Ille, *Athénée de Forcalquier, séance publique du 9 Novembre 1884. Les Méridionaux et leurs œuvres depuis les fêtes latines de 1882* (Forcalquier, 1885).

et spirituels, frappés au bon coin de l'esprit français."[42] Un écrivain moins connu, mais que nous avons déjà vu en relation avec Alexandri, dédiait plus tard à sa mémoire une comédie écrite dans le même esprit.[43]

Le recueil de vers publié en 1882 par Bonaparte-Wyse, *Li Piado de la princesso*, rappelle par son titre cette comédie. Le volume est d'ailleurs dédié au poète roumain et contient en outre un sonnet français de celui-ci et le texte roumain, suivi de la traduction française de sa poésie d'"Erin."[44] Les traductions provençales des œuvres d'Alexandri ne sont pas rares à cette époque. En dehors de celles qui ont déjà été mentionnées, et d'une traduction restée inédite des *Bonnets de la comtesse*,[45] il convient de rappeler la version donnée par Gabriel Azaïs de la poésie "Biondineta,"[46] celle de Roux de la ballade "Inelul şi năframa,"[47] et celle de Charles Gros d'après la célèbre "Legenda Mănăstirii Curtea-de-Arges."[48] La non moins célèbre "Miorița," traduite d'abord en provençal par Gourdou, inspira ensuite à Frédéric Donnadieu un sonnet en dialecte de Béziers;[49] et c'est peut-être en partant de là qu'il faut expliquer la présence, dans la poésie française, du thème si connu de la ballade roumaine.[50]

---

[42] F. Donnadieu, *Le Félibrige et l'idée latine*, p. 18.

[43] A. Maffre de Beaugé, *Le Départ pour Cythère*, dans *Les Gants blancs* (Paris, 1896), p. 81: "A la mémoire du grand poète roumain Vasili Alexandri, qui écrivit *Les Bonnets de la Comtesse*, cette fantaisie est humblement dédiée."

[44] *Li Piado de la Princesso, per l'auteur di "Parpaiun blu"* (Plymouth-Barcelone-Avignon-Bucarest, 1882): "A l'illustre pouète nacionau de la Roumanio, qu'a tant fa pèr la liberta, tant pèr la Muso, Vaseli Alexandri, moun counfraire e moun ami, dedique de tout cor este pichot libre nouvèu de rimo felibrenco, en remembrançe agradivo de nosti viage ensèn au mes de Mai MDCCCLXXXII a Mount-Pelié, Gap e Fourcauquié." Les mots: "Qu'a tant fa per la liberta, tant per la Muso," sont pris textuellement dans un *Discours fa dins la vilo coumtalo de Fourcauquié i jo flourau de Prouvençe (14 de Mai de 1882) pèr William-C. Bonaparte-Wyse, president de festo* (Montpellier, 1882), p. 6.

[45] A. Roux, "A. V. Alexandri en ie dounant, le VII de Mai MDCCCLXXXII, una imitacioun languedouciana de sa coumedia francesa," *L'Iòu de Pascas* (1883), p. 82.

[46] Gabriel Azaïs, "Bloundineto, la pourtaire d'aigo de Veniso," *L'Union nationale de Montpellier* (mai 1879) et dans *L'Iòu de Pascas* (1881), pp. 74-75; cf. *L'Iòu de Pascas* (1881), p. ix, et A. Roque-Ferrier, dans *Le Félibrige latin*, I (1890), 87-88. "Biondineta" fut aussi imitée par A. Tavan; cf. Roque-Ferrier, *Mélanges de critique et de philologie*, pp. 524-525.

[47] *Revue des Langues romanes*, XVI (1879), 282-291. Séparément, sous le titre: *Lou velo e l'anel, legenda roumana* (Montpellier, 1880, Maintenance du Languedoc, IX). Dans la même collection Louis Roumieux annonçait une traduction de "La Roso e lou souleu," qui n'a pas été publiée.

[48] Charles Gros, "La moulie de Manol. Au grand felibre de la Roumanio V. Alexandri de Mircesti, qu'acampet acquesta istoria," *Occitania*, III (1889), 340-345. La traduction avait été couronnée aux jeux floraux de Verchant, le 5 juillet 1885.

[49] Pierre Gourdou, "La Fedeto, revirat dal rouman de Roumanio," *Revue des Langues romanes*, XVII (1880), 260-263; F. Donnadieu, "La novio universalo," *L'Iòu de Pascas* (1884).

[50] Cf. Claudia Millian, "'Miorița,' poezia lui Vasile Alexandri, își are un clișeu in poezia franceză," dans *Adevărul literar* (1922), no. 70.

Il faut ajouter à ces versions provençales quelques traductions qui, pour être faites en français, n'en sont pas moins en rapport avec les amitiés méridionales du poète roumain.[51] D'autre part, son "Chant du Latin" trouve un écho immédiat dans l'hymne de Langlade à la République, qui commence par une personnification directement inspirée par celle du poète roumain :

La republica es una maja fenna
Au fier desar, au regard autourous,
Lou parauli de sas boucas avena
Ruste ou douset, mès toujour majestous.
L'estèla au front, de son sèti doumina
D'en naut, ben naut ! touta l'umanita :
Coum' un lugar, de sa lusou clarina
Esvarta au loin la mala escuretat.[52]

En outre, comme le poète ne faisait que représenter la Roumanie, l'intérêt pour son œuvre se confondit bientôt dans l'intérêt plus vaste pour tout ce qui touchait à la langue et à la littérature roumaines. Montpellier était d'ailleurs un centre d'études trop important, du point de vue de la linguistique romane, pour qu'il fût permis de négliger l'intérêt philologique des contacts entre Provençaux et Roumains. Ainsi s'explique la publication d'une poésie languedocienne, "L'Escriveta," avec la traduction en dialecte macédo-roumain,[53] comme aussi celle de quelques traductions provençales de textes du même dialecte.[54] Il faut placer dans le même cadre des préoccupations purement scientifiques des linguistes collaborateurs du Félibrige, les publications du docteur Obédénaru, philologue amateur,[55] et celle de François Vidal sur les analogies du roumain et du provençal.[56]

---

[51] "Le petit Rameau," *Le Monde Lyonnais*, 29 mai 1881 ; "Le Signal du réveil," *Revue du monde latin*, 25 sept. 1883 ; "Margarita," *ibid.*, 25 février 1884.

[52] A. Langlade, "La Republica," *La Lauseta*, III (1879), 14-15.

[53] *L'Escriveta, poésie populaire languedocienne traduite en dialecte macédo-roumain, par Tașcu Iliescu* (Montpellier, 1882, Maintenance du Languedoc, XXVIII). Cf. A. Roque-Ferrier, "La Poésie populaire de l'"Escriveta' en provençal, en languedocien et en macédo-roumain," *Revue des Langues romanes*, XXIII (1882), 23-31, et tirage à part (Maintenance du Languedoc, XXVIII). Reproduit dans les *Mélanges*, pp. 248-256.

[54] "La set dau jouve (pouesia poupoularia publicada pèr V. Petrescu dins l'*Album Macedo-Român)*," *L'Iòu de Pascas* (1883), pp. 39-40 ; L. Roumieux, "Cansoun de la Chato que plouré soun nòvi douge an, pouesio poupoulari d'en Macedoni," *L'Iòu de Pascas* (1883), pp. 6-9. En juillet 1886, Apostol Margarit, professeur et publiciste macédo-roumain, présentait à l'assemblée des Félibres de Montpellier un manuscrit sur les Grecs, les Albanais et les Roumains, qui ne fut pas publié ; cf. *Revue félibréenne*, II (1886), 273.

[55] M. G. Obédénare, *L'Article dans la langue roumaine (dialecte du Danube)* (Montpellier, 1884, Maintenance du Languedoc, XLII) ; *Le Cinq Mai, ode sur la mort de Napoléon par A. Manzoni, traduction littéraire en roumain avec notes philologiques* (Montpellier, 1884, Maintenance du Languedoc, XLVII).

[56] F. Vidal, "Etude sur les analogies linguistiques du roumain et du provençal," *Mémoires de l'Académie d'Aix* (1885). Une place d'honneur est réservée à la

En même temps, la connaissance de la littérature roumaine recevait des encouragements, pour ainsi dire, officiels. Dès 1879, la Société des Langues Romanes recommandait, dans ses concours, les traductions des poètes roumains ; et celles déjà citées de Roux et de Gourdou semblent avoir été les premières versions du roumain, couronnées dans les concours poétiques méridionaux. Par souci de réciprocité, une plume d'argent fut accordée à André Naum, pour sa traduction roumaine de quelques fragments de *Mirèio* et du *Tambour d'Arcole*.[57]

L'année suivante, deux prix furent accordés à François Vidal, traducteur des nouvelles de Carmen Sylva, *Puiul* et *Peştera Ialomiţei* et des *Pensées d'une Reine*, ainsi qu'à Tavan pour ses cinq traductions déjà mentionnées. Taşcu Iliescu, ancien traducteur de "L'Escriveta," devenu directeur de l'école roumaine de Constantinople, eut une mention pour sa traduction de la chanson de Magali en dialecte macédo-roumain, et Mezzacapo une autre pour la traduction italienne du "Chant du Latin."[58]

En dehors de Vasil Alexandri, le Félibrige fut en relations avec Obédénaru, qui avait été élu membre de la Société des Langues Romanes,[59] et avec Alexandre Catargi, à qui Berluc-Pérussis avait adressé un sonnet.[60] En outre, le consistoire du Félibrige avait été sollicité en 1880 par V. A. Urechia, alors secrétaire de la Société pour la Culture des Macédo-Roumains, en vue de prêter son concours moral aux activités de cette association, en collaborant à un *Album* qui devait être vendu au profit de ses œuvres scolaires. Seize poètes provençaux répondirent à cet appel[61] Mieux encore, sur une proposition de Louis Roumieux et de Paul Gaussen, une représentation extraordinaire fut donnée au Théâtre Latin de Montpellier, au bénéfice des mêmes œuvres. Les listes de souscription furent ouvertes, en Provence aussi bien qu'en Espagne,

Roumanie dans la *Revue du monde latin*, organe de la dissidence félibréenne dirigée par Roque-Ferrier (1883-1885) ; mais cette publication est écrite entièrement en français.

[57] A. Naum, "Traducţiuni din Mistral," *Jeux floraux de Provence. Fêtes latines internationales de Forcalquier et de Gap* (Gap, 1882). Ces traductions, présentées par Alexandri, parurent aussi dans *Convorbiri literare*, XVI (1882-83), 347-348 ; cf. Alexandri, *Scrisori*, pp. 126-127.

[58] H. Guillebert, "Parlement tengut davans la Cour d'amour de Mount-Pelié lou XIV de Mai MDCCCLXXXIII," *L'Iòu de Pascas* (1884-85), pp. 40-47 ; cf. *Occitania*, III (1889), 395.

[59] Cf. L. Roumieux, "A Madame Obédénare, que quité la taulo dou banquet dou Les entremens que cantave, improvisaciouu," *L'Iòu de Pascas* (1883), pp. 34-35.

[60] *Le Messager du Midi*, Montpellier, 29 mai 1879 ; *Armana prouvençau* (1880), p. 44 ; *L'Iòu de Pascas* (1881), p. ix. Voir aussi la *Revue des Langues romanes*, XV (1879), 309.

[61] *Album Macedo-Român* (Bucarest, 1880). Voici les noms des collaborateurs provençaux : Arnavielle, Aubanel, Paul Barbe, Bonaparte-Wyse, M. Bourrelly, Ad. Espagne, A. de Gagnaud (L. de Berluc-Pérussis), Clair Gleizes, Laforgue, Langlade, Mistral, Roque-Ferrier, Roumieux, Roux, Savinien, Tavan. Cf. Donnadieu, *Le Félibrige et l'idée latine*, pp. 21-22, et Roque-Ferrier, *La Roumanie dans le Midi de la France*, p. 145.

où elles furent fortement encouragées par quelques journaux de Valence. Urechia fut depuis *sòci* du Félibrige, et son nom se retrouve parfois dans les joyeuses réunions du Midi poétique.[62]

Mais la plus illustre des amitiés roumaines des Félibres fut celle de Carmen Sylva. Il a déjà été question, dans ce qui précède, de quelques traductions provençales des ouvrages de la reine-poète. Il faut ajouter à cette liste la version par Roque-Ferrier de la nouvelle *Puiul*[63] et celle, anonyme, de différents fragments des *Pensées d'une Reine*.[64]

En 1883, François Vidal, traducteur couronné, devait désigner, suivant la tradition, la reine des jeux floraux : comme un double hommage à la reine et à l'auteur auquel il devait cette distinction, il désigna la reine de Roumanie. Celle-ci se trouvait alors en villégiature à Sestri-Ponente, près de Gênes, ce qui fit croire qu'elle accepterait de présider la Cour d'Amour fixée à la Villa Louise le 14 mai 1883. L'invitation partit accompagné d'une foule de vers provençaux et français qui portaient à la reine l'hommage poétique du Midi. La reine répondit par quelques vers français, dans lesquels elle s'excusait de ne pouvoir se rendre à l'invitation : sonnet et réponse furent lus au troisième concours de la Société des Langues Romanes.[65]

Cependant, la réponse royale arrivait en pleine préparation de la réception qu'on était presque certain de pouvoir lui faire dans le Midi. Un groupe de cinq poètes marseillais, Alfred Chaillan, Alphonse Tavan, Auguste Verdot, C. de Rey, J.-H. Huot et Louis Astruc, s'étaient associés pour publier une plaquette de vers dédiés à Carmen Sylva ; cette plaquette fut imprimée en un seul exemplaire, par les soins de Chaillan, président de l'Ecole félibréenne de Marseille.[66] Nous ne savons où se

[62] *L'Iòu de Pascas* (1881), p. xxvi; (1883), p. 116. Un autre Roumain reçut, un peu plus tard, le message d'amitié des Félibres, le Dr. Lucaci, patriote transylvain et l'un des principaux artisans de l'irrédentisme roumain, à qui Alphonse Tavan adressait une poésie, le 22 sept. 1894 (*Vido vidanto*, p. 202).

[63] "Pouleta, istoria d'en Roumania," *L'Iòu de Pascas* (1883), pp. 87-92.

[64] *L'Iòu de Pascas* (1883), pp. 54, 57, 58. Cf. aussi Carmen Sylva, "La Reine des fourmis, légende roumaine, traduction française de E. Gimelli," *Bulletin de l'Académie du Var* (1882-83), p. 483.

[65] *Revue des Langues romanes*, XXIV (1883), 105-107. Cf. *Journal illustré du centenaire de Favre* (Montpellier, 1884), p. 45, et *Occitania*, III (1889), où ces vers sont reproduits. Voir aussi *Brinde pourtat a la reino Elisabeth de Roumanio lou XIV de Mai MDCCCLXXXIII*, par Camille Laforgue (Montpellier, 1884) et dans *L'Iòu de Pascas* (1884-1885), p. 13. D'autres poésies furent adressées à Carmen Sylva par Arnavielle et Roumieux. Celle du dernier est publiée dans *L'Iòu de Pascas* (1883), p. 114; dans *Lou Brusc* d'Aix, 22 avril 1883; dans *Le Messager du Midi* de Montpellier, 21 mai 1883; dans *La Gazette de Roumanie* de Bucarest, 4/16 mai 1883. La poésie d'Arnavielle, parue dans *L'Iòu de Pascas* (1883), pp. 118-119, se trouve dans le recueil *Las Raiolos* (Montpellier, 1932), p. 182. Dans un fragment de traduction de l'*Atlantide* de Verdaguer, sous le titre "Lou songe d'Isabèu" *(L'Iòu de Pascas*, 1884-85, pp. 165-167), Arnavielle introduit quelques vers de son cru adressés à la reine Elisabeth.

[66] *A Sa Majesta la Rèino Isabèu de Roumanio, lei Felibre de la Mar* (Marseille, 1883). Cf. *Occitania*, III (1889), 401.

trouve aujourd'hui cet exemplaire unique; mais les poésies qui le composaient ont été reproduites dans les publications locales.[67] D'autres poètes se chargèrent de dire la ferveur des Félibres pour la reine qui semblait personnifier la double préoccupation de leur école, l'accord harmonieux de la poésie et de la politique.[68] L'année suivante, Mistral lui-même dédiait le premier chant de son nouveau poème, *Nerto*, à celle qu'il nommait "mestresso en jo flourau," du titre qui lui avait été décerné lors de la dernière félibrée.

En son absence, les Félibres réunis dans la Villa Louise se contentèrent de rappeler dans leur toasts ce pays lointain "ounte una grand reino ei devengueu nousto amigo";[69] car il semble bien que ces poètes de province et ces démocrates impénitents étaient assez fiers de pouvoir parler d'une si haute amitié. Plus tard, en 1889, toute une livraison de la *Revue félibréenne* fut consacrée à Carmen Sylva, avec des vers et des articles signés par Sully Prudhomme, Berluc-Pérussis, Pierre de Bouchaud, Louis Astruc, Vasile Alexandri, Pierre Loti et J. Condamin.[70]

Avec des relations dont le moins qu'on puisse dire est qu'elles furent empreintes d'une franche cordialité, on peut se demander enfin quelles furent les connaissances des Félibres sur la Roumanie et quelle image ils se firent de ce pays. Leurs connaissances, on s'en rend compte tout de suite, furent aussi limitées que superficielles. Cela n'empêche que le tableau de la Roumanie n'ait dans leurs vers les couleurs les plus belles et les plus séduisantes; car le peu que l'on en connaît est de nature à encourager le genre de fictions poétiques qu'ils affectionnent tous.

Laissant de côté les poésies qui s'inspirent de l'actualité immédiate, comme la plupart de ceux envoyés à l'*Album Macedo-Român*,[71] on se

[67] A. Chaillan, "A Sa Majesta la Rèino Isabèu de Roumanio," *Armana prouvençau* (1884), p. 15; A. Tavan, "A la felibresso Carmen Sylva, Rèino de Roumanio," dans *Vido vidanto*, p. 174; J.-H. Huot, "A Sa Majesta la Rèino de Roumanio," *Revue Félibréenne*, V (1889), 22; L. Astruc, "A la Rèino de Roumanio," dans *Li Cacio, recueil de pouesio prouvençalo* (Paris, 1884), pp. 78-81; et dans *Revue félibréenne*, V (1889), 23. Nous n'avons pas retrouvé la poésie de Verdot.

[68] Paul Gaussen, "A la Rèino de Roumanio," dans *Li Miragi, pouesio prouvençalo* (Paris, 1885), p. 23; Achille Mir, "A la Rèino Elisabeth de Roumanio," *L'Iòu de Pascas* (1884-85), p. 69.

[69] Discours de E. Planchud, dans *Annales des Basses-Alpes*, XI (1903-04), 70. La réponse de la reine, dans *Occitania*, III (1889), 399-400. Cf. aussi Gantelmi d'Ille, *Les Méridionaux et leurs œuvres* (Forcalquier, 1885), pp. 6-9; F. Donnadieu, *Carmen Sylva e Jacinto Verdaguer, discours tengut davans la Cour d'amour del Mas de Cotte lou V de Julhet MDCCCLXXXVI* (Montpellier, 1887); A. Tavan, *Vido vidanto*, p. 172; Louis Piat, dans *Occitania, II* (1888), 221-222.

[70] *Revue félibréenne* (mars-avril 1889), pp. 1-32; cf. *Occitania*, III (1889), 401.

[71] A. Arnavielle, "As manidets de Roumanio," dans *Album Macedo-Român*, pp. 8-9; dans *Armana prouvençau* (1881), pp. 43-44; dans *Las Raiolos*, pp. 142-144. W.-C. Bonaparte-Wyse, *On Occasion of Roumania Constituting Herself a Kingdom, an Ode with a French Version by Constant Hennion* (Plymouth, 1881); "A l'oucasioun de la Roumanío constituido en self-reiaume," traduction par Berluc-Pérussis dans *Lou Brusc* d'Aix, 21 août 1881.

contente le plus souvent du thème assez rebattu de la communauté d'origines, de la langue et des aspirations. L'image peut être poétique, elle n'est pas consistante: vue de loin, la Roumanie leur apparaît à tous "comme une sorte de royaume féerique et très jeune, où deux êtres privilégiés font la loi, une reine idéale et un grand poète."[72]

Ils chantèrent donc tous la Roumanie comme le rameau éloigné, *la mata escabartada* du tronc latin.[73] La renaissance politique de la Roumaine, saluée avec joie par Mistral,[74] coïncide avec celle de leur Provence. La solidarité des deux peuples frères se trouve ainsi souvent exprimée:

> Unidos restaran, Prouvençe, Roumanio,
> Au fougau de l'amour, i font de l'armounio;
> An pèr liame sacra la lengo e lou souleu.[75]

Cette solidarité mène d'ailleurs plus loin encore, à la fraternité universelle à laquelle ces poètes n'ont jamais cessé de penser; elle ne sera possible que lorsque les peuples auront reconnu que l'entente se trouve dans l'amour seulement:

> Le pople s'ameran, le pople saran libre
> Quand ie diran enfin, coume fan li Felibre,
> Qu'es de pas e d'amour que vien la libertá.[76]

Mais tous les poètes ne sont pas aussi disposés en faveur de l'amour universel des peuples et des hommes. Parfois, les vers des Provençaux respirent déjà la haine politique, qui portait en elle le germe de dispersion du Félibrige. Il n'y a, par exemple, qu'à écouter Auguste Fourès, dans la poésie qu'il consacre à la Roumanie, pour se rende compte que le son de cloche est différent. Ailleurs, la comparaison de Trajan et de Napoléon sert au même poète de prétexte pour condamner le césarisme du tyran "maudit apertout autant qu'un Antecrist," cependant que l'empereur romain a mérité que les paysans roumains lui gardent encore aujourd'hui un souvenir des plus reconnaissants.[77]

C'est d'ailleurs par les passions politiques que devait commencer la décomposition du Félibrige: il n'y a pas de meilleure preuve qu'il n'est pas facile de concilier la poésie et la politique. Au seuil du siècle nouveau, l'idée latine semble disparaître des préoccupations de ce qui reste du Félibrige; et la forme qu'elle prend dans la philosophie politique de

---

[72] Paul Mariéton, dans *Revue félibréenne*, V (1889), 1.

[73] A. Langlade, "A la mata escabartada," dans *Poésies languedociennes* (Montpellier, 1906), I, 132.

[74] F. Mistral, "A la Roumanio" *Album Macedo-Român*; dans *Armana prouvençau* (1883), p. 32; dans *Revue félibréenne*, V (1889), 3; dans *Isclo d'oro* (Paris, 1889), pp. 422-423.

[75] Savinien, "I Rouman," dans *Album Macedo-Român*, p. 128.

[76] E. Jouveau, "Prouvençe e Roumanio, *Armana prouvençau* (1884), p. 64.

[77] A. Fourès, *Les Cants del soulelh*, pp. 264, 332.

Charles Maurras, a subi plus d'une entorse qui la rend presque méconnaissable. Mais les ambitions trop vastes de quelques poètes à l'enthousiasme facile, ne se sont pas évanouies sans laisser de trace. Elles ont facilité une meilleure connaissance et une meilleure compréhension. Elles ont permis quelques réalisations immédiates, qui auraient semblé inconcevables auparavant : l'Union Latine dans le domaine monétaire ne fut-elle pas, avant la première guerre mondiale, un premier pas vers la réalisation du rêve félibréen ? Quoi qu'il en soit, la cordialité des relations littéraires entre Provençaux et Roumains et la réciproque découverte des littératures respectives, forment un chapitre d'histoire littéraire qui n'a pas perdu tout son intérêt, ni peut-être toute son actualité.

Université de La Laguna, Iles Canaries

GEORGE BARNWELL ABROAD

LAWRENCE MARSDEN PRICE

ON A CERTAIN morning long ago the apprentice George Barnwell, whilst going about the streets of London intent upon his master's business, was accosted by a "gallant dainty dame and sumptuous in attire." She gave him a kiss and pressed him to come to Shoreditch "and ask for Mistress Millwood's house, next door unto the Gun." George's compliance cost him his virtue. His visits became frequent, and to satisfy the demands of his exacting mistress he purloined many pounds from the till of his Master Thorowgood. After this money had been spent in riotous living, Millwood threatened to dismiss her victim, but George's imagination had been stimulated by much wine.

> "An uncle, I have.
> At Ludlow he doth dwell.
> He is a Grazier, which in wealth
> Doth all the rest excel:
> Ere I will live in lack," quoth he,
> "And have no coyn for thee
> I'll rob his house, and murder him."
> "Why should you not," quoth she.

George did so, but this money too was soon squandered.

> And therefore now in railing sort
> She thrust him out the door,
> Which is the just reward they get
> That spend upon a whore.

This narrative had been told many years in ballad form before Thomas Percy included it in his collection. Percy surmised that it was founded on a real incident. His copy of the ballad was probably printed long before the end of the seventeenth century. Moreover it presumably passed from person to person in song before it was written down. Such a surmise best accounts for the last recorded event:

> For murder in Polonia
> Was Barnwell hanged in chains.

Why should a fugitive English clerk flee to Polonia in the hope of repairing his fortunes? So unplausible is this that no later version of

the story retained it. It may not be amiss here to propose a possible explanation. If George was compelled to flee from London he would naturally seek safety first in France, but even there he might be overtaken and forced to fight in self-defense. Let us now suppose the original form of the ballad as sung was:

> For murder in Boulogne
> Was Barnwell hanged in chains.

Then we may well imagine that Boulogne in course of time became in song and story Polonia. However that may be, we may at least dismiss Polonia from consideration, in recounting the further vicissitudes of George Barnwell on the continent.

It was not the ballad but George Lillo's dramatization of the action, *The London Merchant or The History of George Barnwell* (1731), which spread the account of George Barnwell's infamy on the continent. Lillo developed three wholly virtuous characters: George's master, Thorowgood; the master's daughter, Maria; and George's friend and fellow apprentice, Trueman, whose long and unctuous speeches were sufficient to deprive the drama of immortality. But Lillo also recognized the grandiose possibilities of the character of Millwood, who attains her full stature at the end. When George tries to persuade her to follow his example and repent and pray for forgiveness, she replies: "This yields no hope. Tho' mercy may be boundless, yet 'tis free; and I was doom'd, before the world began to endless pains, and thou to joys eternal." Here is a passive grandeur that vies with the Greek tragedies. But for Lillo the heroic possibilities of Calvinism might never have found full expression on the stage. It is to be regretted that these lines were omitted from some of the printed and acted versions of the tragedy.

In the prologue to Lillo's later play, *Elmerick*, Quin is made to say: "His Barnwell once no critics test could bear." Strangely enough it is today almost impossible to verify this. On the contrary there was abundance of approbation, and that from persons of every class of society. The rakes of the town, who came to the first performance intending to scoff, remained to weep. Before the summer of 1731 closed, *The London Merchant* was played seventeen times. Queen Caroline sent for a copy of the manuscript. All members of the royal family attended a performance. Alexander Pope passed on it a generally favorable comment.[1] The young poet John Bancks wrote a long poem in its praise.[2] A gentlewoman wrote to a literary journal, declaring "that none but a

[1] Theophilus Cibber, *The Lives of the Poets of Great Britain and Ireland* (London, 1753), V, 339.

[2] *The Miscellaneous Works of Mr. John Bancks* (2nd ed., London, 1739), I, 46-53.

common prostitute could find fault with it,"[3] but even from that source there were no unfavorable comments, or at least none which were deemed suitable for publication. The play did not fall into disfavor until the middle of the century. It was briefly revived again in 1796 when Mrs. Siddons discovered the heroic possibilities of the role of Millwood.

The first French writer to become inspired by Lillo's tragedy was Claude Dorat, who gave to the theme new substance and form. Urged on by a friend he plunged into the "chaos of this English play," for so he described a work "où rien n'est préparé, motivé, justifié," but he was soon dismayed by the difficulty of the task.

Souffriroit-on sur notre scène un enchaînement de crimes aussi révoltans, une suite de tableaux où l'intérêt doit toujours naître de la terreur? Souffriroit-on un monstre tel que Milvoud, ne méditant que bassesses, qu'assassinats, conduisant le poignard dans le sein d'un homme vertueux, & faisant traîner sur l'échafaud l'infortuné qu'elle a rendu coupable? J'entends d'ici le cri de l'indignation publique repousser cette furie & interrompre cet horrible spectacle. Voilà pourtant le fond du drame anglois. Voilà ce qui a intéressé, pendant quarante représentations de suite, une nation respectable. C'est qu'elle est sensible aux beautés, & ne calcule point les défauts; c'est que les seuls adieux de Trumant & de son ami ont dû justifier l'ivresse de tout un peuple, & ce délire des cœurs qui ne se rétractent jamais.

Le génie anglois ressemble à la nature; il est sublime & inégal comme elle. Le peuple qui voit avec plaisir des fossoyeurs remuer des ossemens & plaisanter sur des tombeaux, après avoir admiré les nobles & étonnantes scènes de *Hamlet*, de la *Mort de César*, de *Juliette*, &c. ce peuple définit lui-même son goût & son caractère. Il lui faut des tableaux énergiques, à quelque prix que ce soit. Il faut émouvoir puissamment cette âme sombre & mélancolique, répandue, pour ainsi dire, sur toute la nation. Ainsi disposé, il excuse tous les moyens qui produisent de grands effets. Rien ne lui paroit absurde, lorsqu'il pleure ou qu'il frémit; & c'est toujours par dédain qu'il critique . . .

Je ne sais quel fantôme de perfection a privé notre théâtre de mille beautés que n'a point manqué de saisir l'audace sublime de nos voisins. Notre âme, qui s'ouvre volontiers à une sensibilité douce, se refuse au charme affreux de la terreur. Et qu'espérer, pour les progrès de la tragédie, d'une nation qui applaudit tous les jours aux éclairs du bel-esprit, & ne peut se familiariser avec la coupe d'Atrée?

It will be noted that Dorat here echoes much of Voltaire's characterization of the English stage. He was urged to suppress the "faults" of the tragedy and let only the beauties remain. Such advice was futile!

La tragédie de Barnevelt a besoin de ses défauts; ses beautés y tiennent, en sont inséparables. Transportez Milvoud derrière la scène, vous ôtez au tableau sa couleur, sa vie, cette teinte sombre qui le mettent dans son jour; c'est Milvoud qui, à coup sûr, révolteroit nos spectateurs.[4]

Instead of a dramatic adaptation, Dorat resolved to compose a letter

[3] *Weekly Register*, Aug. 21, 1731; see *Gentleman's Magazine*, I (1731), 340.
[4] *Collection complète des Œuvres de Claude Dorat* (Neuchâtel, 1776), I, 1-4.

from Barnwell in prison to his friend Trueman. This *Lettre de Barnevelt* is the first of a series of *héroïdes*. It was published in 1763 and was followed by similar "letters" from the Comte de Comminges to Adélaïde, Zéila to Valcour, Hero to Leander, Abailard to Heloïse, and some others, all written in alexandrines.

It cannot be gainsaid that Dorat was unduly vain of his poetic genius. Thereby he raised up enemies for himself, some of whom even averred that he dispensed liberal gifts to assure himself favorable reviews. Taking into account therefore neither ugly rumor nor venal praise, we shall do well to give heed only to the private opinions of incorruptible critics.

In a letter to Grimm, Diderot calls Dorat's poem "un morceau, faible, sans chaleur, sans poésie, sans mouvement." "Quel vers!" he exclaims, "quelle froideur! Comme cela est long et traînant!" Grimm defends Dorat to some extent by blaming the weakness of the poem on the French poetic language, and doubts whether the great masters, Voltaire and Racine, could produce through that medium a passage equalling the strength of English prose.[5] He maintains further that Dorat's poem has some excellent verses and particularly admires Barnwell's description of the scene preceding the murder of his benefactor:[6]

> Le soleil à regret commençoit sa carrière,
> Un nuage de sang me cachoit sa lumière
> La terre gémissoit; des torrens sous mes pas
> Murmuroient les accents, de meurtres, d'attentats.
> Tout me sembloit flétri de mon haleine impure;
> L'aspect d'un assassin consternoit la nature.
> Tant l'Arbitre éternel, qui punit les pervers,
> Fait de la mort d'un sage un deuil pour l'univers![7]

Here it must be observed that Grimm chose his example most maladroitly. It seems to have escaped his attention that not only the substance but the form of this passage is taken over directly from Lillo, whose Barnwell meditates:

> A dismal gloom obscures the face of day; either the sun has slip'd behind a cloud, or journeys down the west of Heaven with more than common speed, to avoid the sight of what I'm doom'd to act. Since I set forth on this accursed design, where I tread, methinks, the solid earth trembles beneath my feet.—Yonder limpid stream, whose hoary fall has made a natural cascade, as I pass'd

[5] *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister*, ed. Tourneux (Paris, 1877-82), V, 475, 457.

[6] *Ibid.*, V, 479. Adolphus Ward, in his excellent edition of *The London Merchant* (Boston, 1906), p. xxxvii, objects that Diderot falls into the trap of confounding the excellent Thorowgood with Barnwell's unhappy uncle; but it is rather Ward who is entrapped, for Dorat had deliberately made master and uncle into one person with the intent of simplifying the plot.

[7] *Ibid.*, V, 479. The quotation is not as in Grimm's letter, but as revised by Dorat for the *Collection complète* of 1776.

by, in doleful accents seem's to murmur "Murder." The earth, the air, and water, seem concern'd—but that's not strange: the world is punish'd, and nature feels the shock, when Providence permits a good man's fall!

It will readily be seen that the foregoing passage is by no means a fair specimen of the strength of English prose; it is well nigh impossible to read it other than as verse—and by dint of about six trifling suppressions of syllable it might well be written as such. The same is true of most other exalted passages in the tragedy and even of certain commonplaces as well, such as: "I feel desires I never knew before; I must begone, while I have power to go." So prevalent is the rhythm that one is tempted to surmize that Lillo refrained from obvious verse only in consideration of his humble theme. He had probably taken to heart the advice of Addison in the *Spectator* (no. 30) to the effect that the unnatural rhetoric of English tragedy could best be avoided "if the Writer laid down the whole Contexture of his Dialogue in plain English before he turned it into Blank Verse." Nor should it be forgotten that five years later Lillo ventured to present to the stage in blank verse his *Fatal Curiosity*, a second tragedy of common life. The just comparison is then of Dorat's verse with English verse of like content.

The *Lettre de Barnevelt* was translated not only into German prose but into German hexameters as well.[8] Both failed to render the tone of the original. An English version would encounter similar difficulties. Grimm would have desired a translation into English prose, Dorat into English heroic verse as next of kin to the French alexandrines. Had Lillo written in poetic form he would have chosen blank verse.

The letter of Barnevelt reduces the number of characters to three, for kindly benefactor and slain uncle are here the same person. For Gallic phonetic reasons Barnwell is called Barnevelt and Thorowgood, Sorogoud. Fani is a far more plausible seductress than the English Sarah Millwood (pp. 6-7):

dans un lieu retiré,
Asyle ténébreux & de Londre ignoré,
Elle ensevelissoit l'aurore de sa vie.
Au sein de l'indigence & de l'ignominie,
Elle sembloit garder une noble fierté,
Et ne point soupçonner l'abus de la beauté.
Je crus trouver l'objet digne enfin de ma flame.
Je lui vouai mes soins, je lui livrai mon âme;
Cette âme jeune encore, ou régnoit la candeur;
Cette âme tendre & pure, avide de bonheur . . .
Hé bien, cette Fani . . . tout mon corps en frissonne,
Cette même Fani . . . la force m'abandonne . . .
Cet objet si sacré pour mon cœur éperdu,
Idolâtré par moi, c'est lui qui m'a perdu.

[8] See bibliography, p. 155.

The extravagant demands of his mistress led to Barnevelt's first offense (pp. 7-10):

> Sorogoud ignoroit que, bassement avide,
> J'avois sur ses trésors porté ma main perfide;
> Mais bientôt il apprit quel funeste poison
> Embrasoit tous mes sens & troubloit ma raison.
> Sa tendresse en conçut un sinistre présage.
> Ce vieillard redoutoit la fougue de mon âge...
> En voulant me sauver de ses pièges secrets,
> Il briguoit l'ordre affreux d'enfermer ses attraits.
> Fani l'apprend, je vole: elle s'offre à ma vue,
> L'œil de larmes noyé, sur son lit étendue...
> "... demain, si tu diffères,
> On élève entre nous d'éternelles barrières.
> Plus de Fani pour toi, pour moi plus de vengeur.
> Préviens ce coup affreux, préviens notre malheur.
> Si tu crains de verser un sang que je déteste,
> Pour répandre le mien, cet autre fer me reste."

After the crime Fani received him coldly (p. 14):

> A peine elle me voit, le bras ensanglanté;
> "C'en est donc fait, dit-elle, & le coup est porté?
> Viens... suis-moi... Mais où sont les trésors du perfide?"
> "Ses trésors, m'écriai-je! arrête... au parricide
> Joindre le sacrilège! Ah! Fani, laisse-moi...
> Ne me demande rien... respecte mon effroi..."

But the heartless Fani was unforgiving and reported him to the police. As he was led away Barnevelt promised to say nothing which would involve her in the crime. Soon he found himself in prison tormented by remorse (pp. 15-20):

> La douleur dans mon âme entre par tous mes sens.
> Je suis environné de spectres menaçans.
> Pour moi, toujours rongé de serpens invisibles,
> D'horribles jours font place à des nuits plus horribles...
> Sorogoud me poursuit, je l'entends, je le voi;
> Sa blessure toujours se rouvre devant moi...
> Mais quel bruit de ces lieux interrompt le silence?
> Mon cachot se referme, & vers moi l'on s'avance...
> Toi que dans ce moment je ne puis embrasser,
> Reçois, mon cher Trumant, mes adieux les plus tendres,
> Par d'inutiles pleurs ne trouble point mes cendres.
> Qu'à l'exemple du mien ton cœur soit affermi,
> Je mourrai trop heureux, si je meurs ton ami.

Much as the critics may have censured Dorat's poem, there can be little doubt but they agreed with his preliminary remarks setting forth the merits of *The London Merchant* as well as its unsuitability for the French stage. The translators exposed the tragedy to the French public

only little by little and with the greatest of diffidence. The first to bring tidings of the play to France was the Abbé Prévost. He was in London in 1731 and attended the first production of *The London Merchant*. He told the Abbé Raynal later that he had never before seen so powerful a play. On reading the play the Abbé Raynal was less powerfully impressed, but nevertheless did not find it particularly ludicrous that a "fille de joie" should be the chief person in a tragedy.[9]

Two years after the première of *The London Merchant* the Abbé Prévost began to publish his journal called *Le Pour et Contre, Ouvrage périodique d'un goût nouveau.* This "goût nouveau" was evidently that of the English. The abbé promised to report items of interest in London and the provinces, progress in the arts and sciences, and also to translate from time to time the best scenes presented on the stage. In this journal, in 1734, he introduced *The London Merchant* as a work which had found unusual favor with the patrons of the theater, with the reading public, and with the critics. Such a success, he said, proved either that it was a literary work of high order or that it quite precisely indicated the taste of the nation which admired it so passionately. Prévost himself evidently inclined toward the latter view. He thereupon translated act I, scene 3, which unfolds the plot of Millwood to subject Barnwell to her power. The scene in which Barnwell yields to her seduction was omitted. The passage, he said, is "toue à fait ingénieux et agréable" but contrary to "la bienséance françoise." Then follows III, 3, which records Trueman's report to Marie of Barnwell's embezzlement and Marie's vain sacrifice of her own funds to shield Barnwell from disgrace, and III, 4, which reveals the defection of Millwood's servants, Lucy and Blount. Of act IV, he translated scenes 2 and 3, wherein Lucy reveals to the doubting Thorowgood the embezzlement he has not yet detected. All this, to be sure, could give but an imperfect idea of the drama, but the scenes are preceded by a resumé of the entire action.[10]

The next translator was Pierre Clément de Genève, whose work, *Le Marchand de Londres, ou l'histoire de George Barnwell,* was published without indication of place in 1748. Clément used word for word the scenes which had already appeared in *Pour et Contre* and included the remarks of the Abbé Prévost on the drama. The final scene of the play he refrained from translating.

> La plume me tombe de la main. Les scènes suivantes représentent le lieu de l'exécution; on y voit la Potence, le Boureau [*sic*], la Populace &c. Milvoud meurt en enragée, & Barnwell en saint. Reste a sçavoir s'il sera sauvé.

Portions of I, 8, Clément found too unrestrained.

---

[9] Dorat, *Collection complète*, I, 230.

[10] *Le Pour et Contre*, III (1734), 337-356 and IV, 18-24.

Barnwell to Millwood: To gaze on your beauty—press your hand—and see your snow-white bosom heave and fall—enflames my wishes. My pulse beats high—my senses all are in a hurry, and I am on the rack of wild desire. Yet, for a moment of guilty pleasure, shall I lose my innocence, my peace of mind, and hopes of solid happiness?

Such passages as this Clément softened or omitted. He found the monologues, the verse endings of the acts, and the elegant language of the servants in bad taste. At the conclusion of III, 4, he remarks:

En bonne Police dramatique, Marie devroit se tuer ici; mais sur le théâtre Anglois ce n'est pas la peine de se tuer soimême; ce seroit un spectacle trop commun. Il faut quelque bon assassinat à coups redoublés, quelque bon parricide avec tous ses agréments.

In a second edition published, at least nominally, in London in 1751, Clément added the final scenes with the warning: "C'est ici que la Pièce doit finir, & qu'il faut cesser de lire, à moins qu'on n'aime à voir la Potence, le Bourreau &c." This second edition was republished with two other plays under the title *Théâtre Bourgeois* (Paris, 1755).

One of the first to read the play was Charles Collé in November 1748. The translation he found contemptible: "Le traducteur . . . est un sot . . . sans goût . . . plus lourd qu'il n'est permis, même à un traducteur de l'être." The play none the less moved him to tears: "Quelles scènes que celle de l'assassinat de l'oncle et des deux amis dans la prison! quelle vérité! quelle chaleur! quel intérêt!" Yet he was compelled to declare that the piece was badly constructed but perhaps not irreparably so. "Il ne seroit pas, je crois, difficile de la réduire à un plan plus raisonnable et mille fois plus intéressant." This last suggestion he withdrew in 1780, saying: "L'intérêt de ces sortes de tragédies, dont la catastrophe est à Thyburne, ne peut jamais être que l'intérêt que le peuple prend aux exécutions des criminels."[11]

In the year 1762 a certain M. Trudaine de Montigny planned to put forth in a single volume four representative "bourgeois" tragedies in prose: first *Sylvie*, an unsuccessful French tragedy by Laudois which, according to all available authorities, appeared in 1742; then *The London Merchant*, Moore's *The Gamester* translated by Diderot,[12] and Lessing's *Miss Sara Sampson*, translated by Trudaine de Montigny. To him Diderot sent a proposed introduction. In it he characterized *Sylvie* as a weak play but as "la première tragédie en prose qui ait paru sur quelque théâtre que ce soit." The new genre could not thrive in France, he said, but reached its full fruition in England and Germany. "Nous avons l'honneur d'avoir fait les premiers pas dans ces genres.

[11] Charles Collé, *Journal et mémoires*, ed. H. Bonhomme (Paris, 1868) I, 21.
[12] Written 1760, but first published after Diderot's death.

Il faut convenir que la hardiesse du génie anglais nous a laissés bien en arrière."[13]

The reader will no doubt find it odd that Diderot was unaware that *The London Merchant* had preceded *Sylvie* by a full decade. Apparently he did not read Prévost's *Pour et Contre* and perhaps first became aware of Lillo's tragedy when Clément's translation appeared in 1748.

Less excusable is an error he made in regard to the content of the tragedy he so much admired. In the *Entretiens sur le Fils naturel, Dorval et moi* (1757) he says to Dorval:

> La maîtresse de Barnwell entre échevelée dans la prison de son amant. Les deux amis s'embrassent et tombent à terre. Philoctète se roulait autrefois à l'entrée de sa caverne. Il y faisait entendre les cris inarticulés de la douleur.[14]

Diderot should have known that Barnwell was not visited in prison by Millwood but only by Thorowgood, Trueman, and Maria, that Maria conducted herself there with her usual propriety and reserve, and that only Trueman fell upon the floor with Barnwell.[15]

The London Merchant was never countenanced by the Parisian theater, but at length Anseaume saw fit to take up the theme and make of it a comedy with music entitled *L'École de la jeunesse ou Le Barnevelt français,* which was first played at the Théâtre Italien on January 23, 1764. It found favor with the public and with a critic who wrote:

> La marche en est vive, le style correct, le dénouement heureux & Duny a inséré des Ariettes charmantes. Le mérite des deux Auteurs fut reconnu et recompensé. On les demanda, & ils vinrent recueillir les lauriers qui appartiennent aux talents.

It was equally well received when played on the second of May, "augmentée d'une scène bien propre à fortifier les excellentes leçons qu'on y puise," and after a performance on October 11 the critic observed:

> L'effet en est si théâtral, le dialogue si aisé, le comique si excellent; on y aperçoit le talent que le goût dirige & que la réflexion éclaire. Quant à la musique, le style en est ingénieux et agréable.[16]

The commendable moral lesson may readily be conceded; but, since the play lacks the additional adornment of quotable passages, a brief indication of its action must here suffice. It sets forth that Cleon, the nephew of the merchant Oronte, fell in love with the frivolous Hortense and became for a time unfaithful to Sophie. To repair his finances and prepare for a flight with Hortense, he determined to pilfer by night a sum of money from his uncle's store of wealth. In doing so he found a

[13] Diderot, *Œuvres complètes,* ed. Assézat (Paris, 1875-77), VIII, 439.
[14] *Ibid.,* VII, 95.
[15] Cru, *Diderot as a Disciple of English Thought* (New York, 1913), p. 309, refers to this passage without taking exception to it.
[16] *Annales du Théâtre Italien,* ed. M. d'Origny (Paris, 1788), II, 31, 48.

testament whereby the uncle provided that his fortune on his demise should pass into the hands of his beloved nephew. Overcome with remorse Cleon confessed all and gained the forgiveness of the uncle and the hand of the still-faithful Sophie.

Meanwhile there had appeared in London Moore's drama *Beverley, or the Gamester* (1753), which like Lillo's play was a tragedy of common life. By dint of sundry changes Saurin made of this play a moving comedy called *Beverlei, ou le Joueur* (1768). It was the success of this play, so Mercier tells us, which led to his own first dramatic attempt. In his preface Mercier shows that Lillo's play, because of its English merits as well as its English defects, must fail on the French stage. His particularizations would be quoted here were they not in substance, even in phrase, almost precisely the same as those to be found in Dorat's preface. In *Jenneval ou le Barnevelt français* (1769), Mercier set for himself the task of conserving the dramatic force of the original without giving offense to French delicacy. He believed he had found the way to picture Barnwell's passion in its full power without the sacrifice of the moral aim, "to make the audience tremble with fear without exposing it to horror." He says:

> J'ai conduit le jeune homme sur le bord de l'abime. Je lui en ai fait mesurer toute la profondeur. Il m'eût été facile de l'y précipiter. Mais j'en appelle à la nation. Auroit-elle vu sans pâlir un forcené guidé par la soif de l'or & par celle de la volupté, qui court plonger le poignard dans le sein d'un homme vertueux? Non, elle eût repoussé le tableau, parce qu'il n'est pas fait pour elle, & qu'elle ne suppose point un parricide au milieu des âmes sensibles qui viennent s'attendrir & pleurer à son spectatcle. On peut être ému, effrayé, sans que le Poëte serre le cœur d'une manière triste & désagréable. Faut-il blesser pour guérir?...
>
> Croira-t-on que le jeune homme foible & trompé, ne pourra ouvrir les yeux, & sortir de l'enchantement, sans qu'on lui montre dans l'enfoncement du Théâtre la corde, la potence & le bourreau? Et pourquoi dans cette situation attendrissante & terrible, où la voix d'une femme commande un assassinat, ne pas laisser au jeune homme interdit & dechiré un retour à la vertu?...
>
> J'ai donc été obligé d'abandonner la Pièce Angloise, & de faire, pour ainsi dire, un Drame nouveau. J'ai conservé le fond de deux caractères; & j'ai marché seul pour le reste. J'ai regretté de n'avoir pu faire entrer dans ma Pièce plusieurs beautés de l'Anglois; mais ayant suivi un plan tout différent, ces beautés n'ont pu trouver leur place. Enfin, travaillant pour ma nation, je n'ai pas dû lui présenter des mœurs atroces.[17]

Mercier then enters upon a defense of comedy as a moral agent "qui, plus que l'orgueilleuse Tragédie, parle à cette multitude, où repose une foule d'âmes neuves et sensibles, qui n'attendent, pour s'émouvoir, que le cri de la nature."[18] He condemns the rigid critics who call the new

[17] *Théâtre complet de M. Mercier* (Amsterdam, 1788), I, 5 f.
[18] *Ibid.*, p. 6.

genre "le refuge de la médiocrité," and would limit the drama to Greek, Persian, or Roman milieus and to certain great personages. He cites Marmontel in support of his campaign: "Quelle comparaison . . . de Barnevelt avec Athalie, du côte de la pompe & de la majesté du Thèâtre! mais aussi quelle comparaison du côté du pathètique & de la moralité!" —and closes his introduction with homage to Diderot, Edward Moore, Nivelle de la Chaussée, and Baculard d'Arnaud.[19]

Quite recently the question has been debated whether or not *The London Merchant* is to be regarded as a sentimental drama.[20] Only this is to be added: According to the accepted definition, the mark of the sentimental drama is that it presupposes the essential goodness of man. Theophilus Cibber characterized Lillo as "A Dissenter, whose morals brought no disgrace on any sect or party."[21] If, during his lifetime, anyone had charged Lillo with belief in the goodness of man, he would have resented it as an unwarranted attack upon his orthodoxy. As a good Calvinist he believed in original sin as firmly as he believed in predestination. Mercier's *Jenneval* demonstrates what changes were demanded in order to transform Lillo's tragedy into a sentimental drama.

In the two plays there is complete correspondence of characters. For Thorowgood, the merchant, we have M. Dabelle, the man of affairs. His daughter is Lucile, corresponding to Maria. In his household are also Jenneval, who is studying law under his tutelage, and Bonnemer, the assistant of M. Dabelle and friend of Jenneval. Jenneval's uncle is the crusty M. Ducrone, who has already cast off his son for a youthful offense and is prepared to be inexorable toward his nephew. Jenneval's seductress is Rosalie, her maid is Justine, and her henchman Brigard.

When M. Ducrone hears of Jenneval's misappropriation of his patron's funds, he bursts into the home of M. Dabelle, demanding that Jenneval be given over to him for summary punishment. In vain M. Dabelle and Bonnemer urge the salutary effects of kindly treatment. Jenneval appears on the scene but refuses to reveal the name of his paramour, whereupon M. Ducrone declares he will disinherit him and goes out to seek his lawyer.

Jenneval visits Rosalie, who tries to persuade him to slay his uncle before the will has been changed. When he refuses, she pretends to try to kill herself. In desperation Jenneval consents. Rosalie has already sent Brigard on a like errand, but apparently she wishes to involve Jenneval in order to have him completely in her power. At this forced climax the action begins to diverge from that of Lillo's tragedy. Scarcely has Jenneval left the lodging of Rosalie, when he experiences a change

[19] *Ibid.*, pp. 9 f.
[20] G. R. Bush and G. R. Havens, *ELH*, XII (1945), 45-61, 183-187.
[21] Cibber, *Lives of the Poets*, V, 338.

of heart. He overtakes Brigard at the moment he is about to slay Ducrone and saves his uncle's life. M. Ducrone, who has hitherto appeared as a curmudgeon, now displays the kindliest of hearts. All is forgiven. Jenneval declares that the veil has fallen from his eyes and that he loves none other than Lucile, the virtuous and long-neglected daughter of M. Dabelle, to whom he forthwith becomes betrothed with the approbation of all.

Shortly after its completion *Jenneval* was played at Brussels, at Nancy, and in the provinces, where it found some favor, but in Paris, February 13, 1781, it encountered disapprobation. Grimm wrote to a friend at the time:

> On a été révolté de l'atrocité du sujet, de la bassesse dégoûtante du rôle de Brigard, et bien plus encore de la légèreté avec laquelle l'auteur s'est permis de dénouer brusquement une action de ce genre . . . Si vous craignez de nous montrer le spectacle de la Grève, et! pourquoi vous permettre de peindre des personnages dignes de trouver là le terme de leur destinée?

Grimm adds that the role of Rosalie was played by Mme de Verteuil, and that it was generally agreed that no other actress in the city was able to play it "avec plus d'intelligence, de noblesse, de séduction et de vérité."[22]

Steps were taken to relieve the tedium of the drama. The superfluous Orphise, cousin and confidante of Lucile, was stricken from the play, and the long and often repetitious speeches were shortened,[23] but the fundamental fault of the play could not be corrected. *Jenneval* was translated into Dutch, Italian, and German,[24] but gained for Mercier no honor in Paris.

Before its failure there, another dramatist had adapted its plot with greater freedom. The author, Blin de Sainmore, says in the introduction to his *Orphanis* (1773): "Je ne dissimulerai point que la lecture du *Marchand de Londres* m'a fait naitre l'idée de cette tragédie." But he was at pains not to follow his model too closely; for, as he says, the English play disregards all the rules and the appearance of a character such as Millwood would drive all the spectators away in rage and horror. "Pour me conformer à notre goût, j'ai été forcé de prendre une autre route: j'ai changé l'action; j'ai ennobli les caractères; j'ai surtout adouci les couleurs trop sombres et trop horribles."

But for the poet's admission, the source of his inspiration might well have escaped discovery. The theme of the action is of this nature: Sésostris, the king of Egypt, has accepted for his nephew Arcès the hand of a princess of Crete; but, unknown to his uncle, Arcès has claimed the

[22] *Correspondance littéraire*, XII, 479-480.
[23] *Annales du Théâtre Italien*, II, 230-231.
[24] See bibliography, pp. 155-156.

hand of a certain young widow from elsewhere named Orphanis, who is not a princess but whom Sésostris for some reason is maintaining at court. The sole aim of Orphanis is to obtain a crown and to this end she feigns to love Arcès. On learning this, Sésostris orders Orphanis to be thrown into prison. Orphanis convinces Arcès that his uncle intends to have her killed. Arcès makes haste to slay his uncle, but comes upon him in the midst of a soliloquy. Touched by the words, he hesitates. Orphanis comes upon the scene, admits her treachery, and kills herself. Suard said:

> Ce caractère . . . est le plus gratuitement atroce qu'on puisse imaginer . . . Il révolte toujours et n'intéresse jamais. On ne sait plus faire que des monstres de crime et de vertu, parceque ce qu'il y a de plus aisé, c'est de tout exagérer. Au reste le drame ne mérite pas qu'on en parle. Les sentimens, les caractères, la situation, les pensées et le style, tout en est trivial et plat. Il n'est pas tombé, parceque rien ne tombe plus; mais aussi rien ne reste.[25]

The last French writer to essay the difficult task of setting Lillo's uncouth play aright was La Harpe. His play was probably written in 1772, though first published in 1778 under the title *Barnevel*, "Drame imité de l'anglais en cinq actes et en vers." In his preface, La Harpe protests that he wishes only to show that the theme could be treated with due regard for the rules and that he is not seeking production of his play on the stage. Nevertheless when, at the appointed time, the uncle is stabbed upon the stage, the author provides: "l'action se passe entre les arbres qui dérobent au Spectateur l'horreur du coup."[26] Thereafter Lucie (the Maria of Lillo) confesses her secret love of Barnevel and kills herself, and Barnevel forthwith follows her example. As a book drama the tragedy did not pass entirely unnoticed, for one fair reader reported: "Je viens de la Grève et je ne suis pas émue."[27]

No doubt certain striking scenes of *The London Merchant* were utilized from time to time by other dramatists. Thus the editors of the Kiel edition of Voltaire's works, 1785-89, state: "Le quatrième acte de *Mahomet* est imité du *Marchand de Londres*; ou plutôt le moment où Zopire prie pour ses enfants, celui où Zopire mourant les embrasse et leur pardonne, sont imités de la pièce anglaise."[28]

The editors add "that the killing of a virtuous and helpless old man could be interesting and noble is shown by this piece and by it alone."

---

[25] Letter to the Margrave of Baden, Oct. 9, 1773. From a photostat of the MS placed at my disposal by Professor Bonno. See Gabriel Bonno, *Correspondance littéraire de Suard avec le Margrave de Bayreuth*, University of California Publications in Modern Philology, XVIII (1934), 191.

[26] T. Vincent Benn, "Notes sur la fortune du George Barnwell de Lillo en France," *Revue de Littérature comparée*, VI (1926), 687.

[27] Gabriel Peignot, *Recherches historiques . . . sur la Vie et les Ouvrages de M. de la Harpe* (Dijon, 1820), p. 55.

[28] Voltaire, *Œuvres* (Kiel, 1784), III, 120.

Fanaticism is the only motive which could free such a crime of horror and place the responsibility where it belongs, on the instigators thereof. This passage was certainly placed in the introduction with Voltaire's knowledge and approval; it may even have been written by Voltaire himself, who liked best to attribute such personal compliments to other critics.

In Germany *The London Merchant* first became generally known through the medium of Clément's translation; and the first German version, that of H. A. B[assewitz], despite the profession of its title page, was clearly done rather from the French. A critic in the *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste* remarked in 1757 that few readers were aware of this. In all the editions he notes four common errors which have insinuated themselves "in die französische, und aus diesem in die deutsche Übersetzung." The name of the author is given as Tillo, not Lillo. The description "bürgerliches Trauerspiel" is not in the original, but accords with the French appellation "tragédie bourgeoise." The name of the noble-hearted master is not Sorogoud, as Clément gave it, but Thorowgood. Lillo's tragedy ends at the moment before the execution, but in the French and German editions the two final scenes are omitted entirely. In consternation at the call for "ladders and gallows at the end of the stage," and failing to reflect that these could be discarded at will, Clément withheld from his readers the touching passages which follow.[29] The reviewer therefore was moved to translate for the benefit of his readers the English text of these passages into what proved to be admirable German. He was manifestly unaware that in his second edition, "augmentée de deux scènes," Clément had included these final passages with a word of warning to the sensitive reader which has been quoted above. The reviewer also overlooked a fourth discrepancy, derived no doubt from the same source. Act III, scene 4, corresponding to III, 2 of the original, begins with the indication: "Der Schauplatz ist in einem Zimmer in Sorogouds Hause." It should read: "in Milwouds Hause."

The earliest edition of the Bassewitz translation appeared in 1752, as has been pointed out elsewhere.[30] The German authorities have, with one voice, asserted that the Bassewitz translation was first published in 1757, and the latest reprint of the tragedy, edited by Kindermann

[29] *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, I (1757), 161 ff. The critic is unaware that Lillo did not include the execution scenes in his printed version until the fifth edition (1735).

[30] M. J. Price, *The Publication of English Literature in Germany in the Eighteenth Century* (Berkeley, 1934), p. 145; see L. M. Price, "The Bassewitz Translation of *The London Merchant*, 1752," *JEGP*, XLVII (1944), 354-357. The earliest German edition mentioned by Ward (see footnote 6) is that of 1772; see his edition, pp. xii, note, and 242; see also quotation from Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, p. 140 below.

(1934) in the series, "Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen," still designates the work as *Der Londoner Kaufmann* "nach der ersten Ausgabe, 1757." It may be added that the editor reprints without comment the error regarding the "Schauplatz" of III, 2.

The second translation of the tragedy (1777-78) was by Gellius; since Gellius translated several other works from the English and since furthermore this translation appeared in a collection containing other plays of Lillo not hitherto translated, we may safely conclude that it was done from the English, as it professed to be. We note also that the author's name was correctly given as Lillo, and Sorogoud as Thorowgood. Nevertheless, the best-informed critical journal of the time, overlooking the correct name of the author, greeted the publication with the remark: "Der Werth von Tillos Arbeiten ist längst entschieden. Wir zeigen daher nur bloss diese Übersetzung an, die freylich nicht ganz genau und meistens sehr steif ist."[31] Evidently Tillo was a name to command respect in Germany as late as 1778.

The earliest recorded performance of the play in Germany took place in Hamburg. In his *Hamburgische Theater-Geschichte*, Schütze records:

> Am 5. Aug. [1754] begann Schoenemann aufs neue und nun fortwährend auf eigne Rechnung . . . bis zum 11. Novbr. Unter den in diesem Zeitraum gegebenen Stücken zeichnen wir . . . den *Kaufmann von London, Georg Barnwell*, a.d. Engl. des Lillo, aus, das erste gute brittische Produkt, das auf deutschen Boden übergepflanzt ward (gedr. Hamb. 1752). Das Stück fand in Hamburg grossen Beifall. Es ward vom 25. Oktbr. bis 11. Novbr. 7 mal gegeben. Meisterhaft spielte Eckhof den Barnwell und Mad. Stark die Marie.[32]

Schütze adds that the Koch troupe played the tragedy in 1775 "oft . . . in kaum drei Monaten" and that it was played from time to time by the Koch company during the years 1758-1763[33] after Koch took over the Schoenemann company. It was also in the repertoire of the Ackermann and the Schuh troupes.

The basis of the production was the Hamburg edition, which attributed the tragedy to Tillo. Schütze himself is responsible for the correction to Lillo in his annals. The handbills of 1754 all announced the play as by Tillo. One critic has explained that on the title page of the first edition of the translation the "L" of Lillo chanced to be set upside down and was accepted by later printers as a "T."[34]

---

[31] *Allgemeine deutsche Bibliothek*, XXXV (1778) 504.

[32] Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, p. 282.

[33] *Ibid.*, pp. 288, 308.

[34] Hans Devrient, "J. F. Schnoenemann und seine Schauspielergesellschaft," *Theatergeschichtliche Forschungen*, XI (1895), 241, note 396. Devrient adds: "Eine Unkenntnis des damals berühmten Namens scheint mir ausgeschlossen." Herein, however, he was mistaken, as shown above. There may have been a time when Lillo's name had an unfamiliar sound even to the actors in England. In Fielding's

From the northern states *The London Merchant* soon found its way into Vienna. The *Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne* (1757) indicates that sometime between Easter of 1754 and 1755 was played *Le Marchand de Londres,* "tragédie Anglaise par Lillo, imitée par Meiberg." The play, however was presented in German. Meiberg, or rather Johann Wilhelm Mayberg, had been from 1743 on a member of the Kurz troupe, and for it he adapted a number of plays, chiefly from the French. Unaware that the Bassewitz translation was already in existence and presumably well known to Mayberg, von Weilen studied his text closely for evidence as to whether it was based on Lillo's original or on Clément's translation.[35]

Mayberg's particular contribution to the production was the libretto for the arias of Columbina, Bernadon, and Hanns Wurst; for without the auspices of these local genii a comedy or even a tragedy would have found scant favor in Vienna. Mayberg's arias are still preserved in the theatrical archives in the National Library in Vienna. The play was later revised by other hands, for a second manuscript consists of dialogues and stage directions and bears the mark: "Angefangen in Baaden von J. Unger, geendet in Lintz den 15. Decembris 1759 von F. J. Moser." From these documents the course of the play can be reconstructed. The characters are: Barnvel, Jeanette, Sorogout, ein Kaufmann, Vater der Jeanette, versprochen an den Jungen Barnvel; Der alte Barnvel, dessen Vetter; Mylvoud, eine Irrländerin, versprochen auch an den Barnvel; Truman, ein Kaufmannsdiener, Freund des Barnvels; Columbina, in Mylvouds Diensten; Scapin, ein Lohn Lackey, Hanns Wurst, ein Kaufmannsjung (Bernadon) Schuster Jung, ein Postknecht, Coffeesiederjung; ein Kaufmannsdiener, ein Lackey, Kerkermeister, Wachtmeister und Englische Wache.

The first act departs widely from the original, and here alone the adapters have given free rein to their imagination. Mylvoud relates to Columbina her grievances as follows:

> Wisse, dass vor einigen Jahren ein gewisser, alter Engelländer, Nahmens Eduard Barnwel, nach Londonberry in Irrland kam, um in Handelsgeschäften etwas da zu verrichten. Er gerieth mit meinem Vater in freundschafft, und zwar soweit, dass er mich an seinen Sohn versprach. Ring and Contrafaits wurden gewechselt, und ich ergabe mich, weil mir die Abbildung meines Bräutigams eine angenehme Vergnügung wiese; Es war aber leider alles vergebens. Mein Bräutigam wurde bey seines Vaters Bruder erzogen, welcher sehr reich und ohne Weib und Kind, seinen Vettern zum Erben gemacht und unser Versprechen zerrissen. Mein Bräutigam wurde an die Tochter des vornehmen Negotianten Nahmens

Joseph Andrews, book III, chap. 10, a player is made to refer to "those low dirty 'last dying speeches' which a fellow in the City of Wapping, your Dillo or Lillo (what was his name?) called tragedies."

[35] A. von Weilen, *"Der Kaufmann von London* auf deutschen und französischen Bühnen," in *Beiträge zur neueren Philologie* (Vienna, 1902).

Sorogout versprochen, in dessen Hause er auch, wie ich erfahren, als erster Handelsdiener stehet.[36]

The invention is altogether to be commended. Thus Mylvoud appears no longer as an irresponsible wanton seeking her victim at random, a complete villainess whose existence Aristotle would have denied, but as a human being with a just claim upon Barnvel and a just grievance against his uncle. To carry out her plans Mylvoud sends her Columbina to bring a message to George at Sorogout's house. Knowing she cannot effect an entry otherwise, Columbina pretends to have fallen in love with Scapin and engages his services. Columbina then sings a song, the last strophe of which is:

Nichts kann sich der Lieb vergleichen
Kein Rapee und kein Caffee
Alles muss derselben weichen
Chiocoo-late and aller Tee
Schwager, Bruder, Grosspapa,
Amor, Amor, Amor vincit omnia.

An interview takes place in Mylvoud's house. Not only Mylvoud, Barnvel, and Columbina but also Bernadon and Hanns Wurst from Sorogout's house are present. The theme of the arias and chorus at the conclusion of the feast is "Dieser Tag soll unser seyn."

The following day Truman takes Bernadon to task for being away the previous night and being so sleepy today. Bernadon entangles himself in preposterous lies and tries in vain not to implicate Barnvel. After Truman leaves him, Bernadon sings a song, the import of the last verse of which is:

Wir haben drei Hühner, legt keine kein Ei,
Wie haben drei Hahner, tut keiner kein Schrei;
Ich habe drei Messer, hat keines kein Spitz,
Wir haben drei Menscher, ist keine nichts nütz,
Ich kenne drei Fuhrleut, hat keiner kein Karrn
Und kenne drei Doctor, seind alle drei Narrn.

These extracts suffice to show the nature of the new invention. The arias and full musical accompaniment are available for inspection.[37] Similar treatments of the Barnwell theme with "Hannswurstlustbarkeiten" were known elsewhere in Germany.[38]

From this point on the play becomes serious, the farcical element is discontinued, Columbina, Scapin, Hanns Wurst, and Bernadon disap-

[36] *Ibid.*, pp. 225-227.

[37] *Deutsche Komödienarien, 1754-1758*, ed. R. Haas, Publikationen der Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, XXXIII (Vienna, 1926), 33-39.

[38] J. F. Löwen, *Geschichte des deutschen Theaters* (1766), ed. Stümcke (Berlin, 1905), p. 43.

pear, and the tragedy takes its course. In the second act the plans are laid to slay Barnvel's uncle. Sorogout visits Mylvoud's house too late to prevent the deed. In the midst of the interview Mylvoud goes into the next room, returns with dagger and pistol, and exclaims:

Das sind die zeugen meiner unschuld, welche mich wider mich und das gericht vertheidigen sollen. Wisset, wer ich bin, und erstaunet. Ich bin Milvoud auss Irrland, die versprochene braut des jungen Barnvels; sein Vater versprach ihn vor einigen Jahren an mich, und sein Vetter entzog mir ihn, indeme er ihn eurer Tochter zugedacht und ihn nach England beruffte. Rache, eiffer und Wuth haben mich hiehergeführet, ihn eurer Tochter aus denen Armen zu reissen und durch schande, diebstahl und todschlag in die hände des henckers zu stürtzen, meine that ist unerhört, aber jezo doch geschehen, spiegelt euch ihr Vätter und Freunde, das nicht auss geitz zu zertrennen, was mit guter freundschafft geschlossen worden, dan der Himmel lasset zu, das ihr auf solche Weise gezichtiget werdet, sein Vatter starb auf dem Meer, sein Vetter durch seine faust und er unter der hand des henckers; ich aber von der meinigen (Ersticht sich) ich bin gerochen und . . . (Stirbt).

In the third act, which in this version is the last, the friends of Barnvel visit him in his prison cell. After administering due consolation, Truman sings a song, the theme of which is patience:

Geduld macht aus mir morgen
Was ich heut noch nicht bin.

The burden of Jeanette's song is:

Brich doch mein Herz in tausend Stücken bricht,
Weil mir mein Hoffnungs-Anker bricht.

Barnvel commends her before his death to his friend Truman, who has always loved her secretly.

The next adaptation of *The London Merchant* for the Viennese stage was undertaken eight years later (1767) by a much-respected actor of the national theater called Stephanie der Aeltere, to distinguish him from his more prolific but slightly less-respected younger brother. At this time the theater was feeling the results of a "purification." The rational admirers of the stage had for a time the upper hand. Scapin, Columbine, and Hanns Wurst suffered an official displeasure which in no way affected the taste of the parterre. The serious play with a moral lesson was for the time in the ascendant, and scarce another play suited better the demand of the hour than *The London Merchant*. Stephanie der Aeltere based his production on the Bassewitz translation. He reprinted the introduction to the edition of 1757, added a note of his own regarding the favorable reception of the play in England and France, and concluded:

Aller Orten findet Barnwell die beste Aufnahme; und er verdient sie gewiss. Eine affektvolle Handlung, Charaktere aufs natürlichste geschildert, die lehrreichste Moral für die ganze männliche Jugend, um sich vor den feingeschlungenen

Netzen gewinnsüchtiger Buhldirnen zu hüten. Mit wenig Worten: kann man von einem theatralischen Stücke in Wahrheit sagen, dass es praktischen Nutzen mit einer unschuldigen Ergötzung vereinige; so verdient es gewiss dieses Stück vor allen andern. Einige Veränderungen waren für uns nothwendig. Der Engländer erlaubt sich Freyheiten, die ein Deutscher nicht allemahl wagen darf. Man hoffet indessen, dieses Trauerspiel werde dadruch nichts von seiner wesentlichen Schönheit verloren haben, dass man sich bemühet, es so einzurichten, damit die Unschuld selbst es ohne Erröthen lesen und sehen könne.

In this endeavor Stephanie succeeded. Thus in II, 7 of the Hamburg translation the froward Millwood begs to embrace George for the last time. In Stephanie's edition she begs with more propriety to be allowed to look once more into his eyes. Millwood's violent revilings of men in general and of God are stricken from the record, nor is Lucy permitted to report that George and Sarah passed the night together. Moreover, since all references to the clergy, the Bible, and biblical personages were forbidden by the censor, Barnwell could not compare himself with Cain nor could a priest visit him in his last hour in the prison cell. Stephanie edited his text well, freeing it of many a commonplace and shortening speeches which were needlessly profuse.

The best talent of the theater united to produce the play. Stephanie himself played Barnwell, Starke played Thorogoud, Müller played Trueman, and Frau Huber played Millwood. Several months later, on April 23, 1768, the play was produced again. Of this performance we have a description in the *Briefe über die Wienerische Schaubühne,* together with an analysis of the play and scathing observations on the prevailing taste of the Vienna public, which attended in such scant numbers this meritorious tragedy but flocked instead to see the absurdities of the French burlesque at the Kärntner Thor.[39] The author of the letters was Josef von Sonnenfels, who, not long after, succeeded in making himself for a brief time the dictator of the Viennese stage, only to suffer shortly a rude deposition.

From the foregoing it is evident that *The London Merchant* enjoyed a fair measure of success during the twelve months after its first entry upon the German stage. It was played at Vienna with the arias of Mayberg and the jests of the harlequins, with fidelity to the original in Hamburg at least seven times, by the Koch company in 1755 several times, and by the Ackermann company at least once, probably oftener.

For the period 1756 to 1767, including chiefly the time of the Seven Years War between Prussia and Austria, the records of the theater in Germany are meager. From various sources, productions of *The London Merchant* have been noted for the years 1767-81 in Vienna, Darmstadt, Berlin, Stuttgart, Reval, Hamburg, Hannover, Magdeburg, and

[39] Josef von Sonnenfels, *Briefe über die Wienerische Schaubühne,* Wiener Nachdrucke, VII (1884), II, 116-122, April 23, 1768.

Frankfurt, and by the Seyler troupe in northwest Germany and in Gotha, and finally in Altona.[40]

The report of the Altona production of 1781 suggests unstable popularity. Seyfried, the director of the theater in Altona, learned that the *Londoner Kaufmann* was to be given in Hamburg. This suggested to him the idea of producing it at Altona "nach Englischer Art." "Wer kann die Begierde hier beschreiben, als ich sagte, dass ich den jungen Barnwell hängen, die Milwoud aber köpfen lassen wollte!" Seyfried then described the sixth act in detail, with the conclusion:

> Das Hochgericht geht an. Barnwell wird gehängt, Milwoud geköpft. Indem der Kopf auf die Erde stürzt, fällt die Gardine. [Seyfried adds:] So leer das Schauspiel vorher war, so voll war es jetzt. Das Stück ging leidlich, die Execution nach Wunsch, Leute, welche nie oder selten das Schauspiel besuchten, lockte die Neugierde an.[41]

Despite the prospect of an eventual dearth of talent, the performance was repeated, for a later authority records:

> Noch in späteren Zeiten spielte daselbst eine regelrechte Truppe den Barnwell des Spasses wegen mit dem letzten Akte, wie Barnwell sich hängen lassen muss. Ein Bekannter Acteur erschien als armer Sünder; im rothen Jäckchen mit Hemdermeln verrichtete Meister Nachrichter sein Werk. Im Publikum ward gepfiffen und geklatscht. Man bat den ... gehängten Barnwell, das Stück so nicht wiederzugeben. "Allerdings," sagte er, "das giebt morgen ein volles Haus. Sie mögen pfeiffen; ich lasse mich noch einmal hängen." Wie gesagt, so gethan. Er ward noch einmal exsequirt und gepfiffen und des Direktors Kasse befand sich gut.[42]

From 1781 on, positive evidence of popularity is lacking. There is rather evidence to the contrary. From 1772 to 1779 the tragedy was not played in Munich. From 1778 to 1805 it was not played at Mannheim, and it was not played at the Weimar theater under Goethe's direction, 1791-1819.[43] Indeed, it may be said that from 1770 on its chief bearer, as in England, was the wandering troupe and its most appreciative public that of the small town or city. There is little to support the assertion of Eloesser: "*Der Kaufmann von London* hielt sich auf den deutschen Bühnen mit grosser Zähigkeit bis an das Ende des Jahrhunderts."[44] After 1770 Lillo's play came into competition with two adaptations, but there are indications that it had begun to fall into disfavor before then.

---

[40] For detailed statistics, see L. M. Price, "George Barnwell on the German Stage," *Monatshefte für deutschen Unterricht*, XXXV (1943), 205-214.

[41] *Olla Podrida* (1781), IV, 6-19.

[42] Schütze, *op. cit.*, p. 93.

[43] Legband, *Münchener Bühne und Litteratur im 18. Jahrhundert* (München, 1904), p. 512; Walter, *Archiv und Bibliothek des Mannheimer Theaters* (Leipzig, 1899), p. 397; for Weimar, see *Theatergeschichtliche Forschungen* (hereafter *ThF*), I, 115.

[44] Eloesser, *Das bürgerliche Drama* (Berlin, 1898), p. 22.

In the small towns the tragedy did not fail to produce an effect. A young pupil was attending school in Magdeburg in 1754. The teacher announced one day that the Ackermann troupe was playing a piece which had found the best reception everywhere:

"Es hat eine affektvolle Handlung, die Charaktere darin sind aufs natürlichste geschildert, und es enthält die lehrreichste Moral für das ganze männliche Jugend. Ich rathe jedem, dessen Vermögen es erlaubt, es aufmerksam anzusehen." So sprach der denkende, ehrwürdige Goldhagen.

The advice was taken by the pupil and he relates his experience: "Ich sah die Vorstellung, und wurde am Ende des dritten Aufzugs, wo der verlarvte Barnwel den Dolch zieht, seinen bethenden Vetter zu ermorden, so hingerissen, dass ich laut aufschrie—'Halt er ein ! Es ist ja sein Onkel !' " In the larger cities, he says, the spectators would have laughed aloud at him, but here it was otherwise. Men of feeling and dignity and women, deeply touched, praised his deep sympathy and when his tears began to flow sought to console him.

The narrator was Johann H. F. Müller. From that moment on, he says, he held the mission of the actor in great respect and desired nothing so much as to be initiated into the art. The opportunity came the following year when the Schuh players came to Magdeburg. Schuh engaged Müller as the tutor of his children, offering him the privilege of appearing from time to time in minor roles on the stage. Müller followed Schuh on a tour through Prussian territories, and the last role he played before leaving the company at Küstrin was George Barnwell.[45] He was then about eighteen years of age. He later served for thirty years as one of the most honored actors of the theater at Vienna. We hear of his success in the role of Trueman (1768) in the *Georg Barnwell* of Stephanie der Aeltere. He retired from the stage at the age of sixty-three and wrote his memoirs (1802). There is no reason to doubt the anecdote we have retold; but Müller may be pardoned if, after the lapse of so many years, he was slightly confused as to the precise words of his teacher, "der denkende, ehrwürdige Goldhagen"; for it is difficult indeed to believe they should have been so nearly those with which, as we have seen, Stephanie de Aeltere twelve years later was to close the introduction to his version of *Georg Barnwell*.[46]

A startling event occurred in 1768 when the Lippert troupe left Wetzlar to play in Darmstadt. The Duke of Hesse-Darmstadt, aged at that time seventy-eight years, attended the theater but seldom, and quite particularly he avoided tragedies, not for lack of taste but because of his failing health and his sensitive nature. He could not, however, be re-

[45] J. H. F. Müller, *Abschied von der Bühne* (Vienna, 1802), pp. 21 f.
[46] See above, p. 143.

strained from witnessing the performance of *The London Merchant*. We have a report of the unfortunate outcome in a contemporary letter:

> Es rührte ihn sehr, wie natürlich und ihm gewöhnlich; er fand es schön, erwähnte gegen den Prinzen George die darin steckende Moralen und bemerkte die guten Stellen; er klatschte in die Hände, und plötzlich sank er tot, unter einem Bravo! in die Arme des Prinzen George. Die grosse Rührung machte also ohne zweifel seinen sonst öfters gehabten Zufall so gefährlich und tödlich. Auf diesen Fall gerieth alles in die äusserste Bestürzung und Schrecken. Die jetzige Frau Landgräfin, welcher ein heftiges Weinen zu Hülfe kam, war die einzige, welche sich nicht des andern Morgens krank befand, ich meine von den fürstlichen Personen. Sie hat das Comödienhaus zunageln lassen, wie es heisst, und will nie wieder Comödien in Darmstadt spielen lassen.[47]

The letter was written four years before Goethe's sojourn in Wetzlar. The handwriting is that of Charlotte Buff. It was found among Kestner's papers and was probably copied by Charlotte after his death.

Like most French plays of repute, and some of no repute, Mercier's *Jenneval* was promptly translated into German (1770). The translator was not Johann André, as once erroneously stated, but Johann Heinrich Faber. It was played by the Seyler troupe in Weimar and Gotha six times between 1772 and 1775.[48] It was on the repertoire of the Marchand company, which played in Frankfurt, Mainz, and Cologne in 1775,[49] and had quite run its course on the German stage before its first production in Paris in 1781.

In 1778 it was supplanted by an adaptation devised by the capable Friedrich Schröder. Mercier's *Jenneval* was the first drama of a man of little stage experience. Schröder had lived with the theater since childhood and was now a leading actor, a skillful director, and a not too original dramatist. The fickle fortunes of the theater had taught him how to woo the favor of the public and not to overtax its sensibility. Schröder's drama, *Die Gefahren der Verführung*, "ein Schauspiel in vier Aufzügen nach Mercier's *Jenneval*," follows closely its original. As might be expected, the competent actor and director Schröder sometimes motivates exits and entrances more naturally than Mercier. He also compresses the longer speeches and omits superfluous rhetoric.

Schröder had played the part of Trueman in *The London Merchant* in 1760 and of Brigard in Mercier's *Jenneval* in 1771,[50] but he made relatively little use of Lillo's tragedy. Mercier had suppressed the scene in which Maria attempts to conceal Barnwell's embezzlement with the aid of her dowry. So much freedom of action on the part of a daughter

[47] *Blätter aus dem Werther-Kreis*, ed. Eugen Wolff (Breslau, 1894), p. 75.
[48] Hodermann in *ThF*, IX (1894), 130-146.
[49] *Teutscher Merkur* (1775), III, 271.
[50] F. L. W. Meyer, *Friedrich Ludwig Schröder*, neue Ausgabe (Hamburg, 1823), II, 142, 146.

would no doubt seem unplausible to a French audience. This episode Schröder restored to its proper place. He gave to the characters German names and to the play a German setting. Waldemar and Adolph Millhof are again master and apprentice and Adolph's good friend is Karl Wahlmann.

A critic of the time called the play "eine entlastende Veredelung *Jennevals.*"[51] It is more than that, for Schröder seems bent on representing all the other characters, as well, as noble or at worst with only forgivable human weaknesses. Lina von Marin is no common seductress but a lady of noble birth. Deceived in love, far from craving the companionship of men, she detests them. The motivation of her crime is as in the Viennese version. Not for a moment does Adolph contemplate the murder of his uncle. At the first suggestion of such a deed the scales fall from his eyes and he realizes that Lina is not strictly virtuous after all. Hence his love is turned to abhorrence. Even Lina's henchman Berton is not a consummate villain but rather a devoted supporter, quite unable to refuse his mistress any service, even the murder of one who stands in her way.

The last act, particularly, is almost sultry with good will. Adolph's brusque uncle reveals his true nature. He wishes to leave his entire fortune at his death to Adolph and to Adolph's friend Karl Wahlmann as well. Both seek to yield to each other but consent to an equal division, whereupon he gives them 50,000 Thaler with which to start an enterprise together. He also lets it be known that on the following day he plans to visit Lina von Marin, and, unless he finds her a confirmed sinner, intends to provide her with a sufficient allowance for an honorable life. Therewith the play ends. Since Lina von Marin sought to gain no more than that by his murder, we are left under the impression that she will listen to reason.

Die Gefahren der Verführung was published in Hamburg in 1781, was included in Schröder's collection, *Hamburgisches Theater,* vol. IV (1782), and was republished in the first volume of *Friedrich Ludwig Schröders dramatische Werke,* edited by Eduard von Bülow (Berlin, 1831) with an introduction by Ludwig Tieck. Von Bülow gives it as his strange opinion that Mercier's work is better than Lillo's and rightly adds that Schröder's work is an improvement upon Mercier's.[52] Tieck is only slightly more cautious. He says that *Jenneval* is not without merit, and now that Schröder's piece has been forgotten for many years the stage could well venture to make the test as to whether the play would find favor. The scenes, as he justly observes, have been softened,

[51] *Theater-Almanach für 1782,* ed. Schink (Vienna, 1782), p. 38.
[52] *Friedrich Ludwig Schröders dramatische Werke* (Berlin, 1831), I, lxxiv.

and he adds that the conclusion is led up to in a skillful fashion.[53] The available sources indicate that Schröder's drama was played between 1778 and 1783 in Hamburg, Mannheim, Vienna, Leipzig, and Berlin, and between 1782 and 1797 at least nine times in Munich.[54]

The influence of *The London Merchant* on German literature, particularly on Lessing, has been overstressed until very recently. Eloesser summed up the prevailing opinion of his time when he wrote in 1898: "Lessings 'Sara' ist aus einer Kombination von Richardsons Familienroman *Clarissa* und George Lillos bürgerlichem Trauerspiel *George Barnwell or the Merchant of London* entstanden."[55] Erich Schmidt at about the same time wrote: "Die Anregungen des . . . Lillo und . . . Richardson, sollten mit anderen nahen und fernen, literarischen und erlebten Motiven verknüpft dem Werke zu Gute kommen, das [Lessing] im Frühjahr . . . 1755 abschloss."[56] Some relationship of Richardson's best novel and Lessing's play is not to be gainsaid. The virtuous Clarissa and Miss Sara Sampson have been led astray by the libertine Lovelace and Mellefont. But the parallel hardly goes beyond this initial situation. The plots of *The London Merchant* and *Miss Sara Sampson* are widely divergent. The chief point of connection lies in the similarity of the villainesses. It might seem that Marwood and Millwood were sisters under the skin, but they are only cousins widely removed. The similarity of names proves no close kinship. Nearly all the names in *Miss Sara Sampson* are borrowed from various plays of Congreve or from *Clarissa*. Lady Solmes, Arabella, and Norton come from *Clarissa*, Mellefont comes from Congreve's *The Double Dealer*, Sir Sampson from *Love for Love*, Mrs. Marwood and her maid Betty from *The Way of the World*.

Paul Kies has demonstrated that the chief "source" of *Miss Sara Sampson* is Shadwell's *The Squire of Alsatia*.[57] His arguments are gradually overcoming a well-established literary tradition. It is necessary here only to quote Shadwell's description of Mrs. Termagant in his Dramatis Personae. "A neglected Mistress of Belford Junior, by whom she has a child; A furious, malicious and revengeful woman; perpetually plaguing him, and crossing him in all his designs, pursuing him with her malice even to attempting his life." Mrs. Termagant is even more drastic than Marwood. If Marwood threatens to kill Ara-

[53] *Ibid.*, p. xlvi.

[54] Hamburg: F. L. W. Meyer, *Schröder*, II, p. 60; Vienna: Rub, *Das Burgtheater* (Vienna, 1913), p. 11; Mannheim: Walter, *op. cit.*, p. 391; Munich: Legband, *op. cit.*, p. 508; Leipzig and Berlin: Schröder, *Werke*, I, lxxiii.

[55] Eloesser, *op cit.*, p. 18.

[56] Schmidt, *Lessing* (Berlin, 1899), I, 274 f.

[57] Paul Kies, "The Sources and Basic Model of Lessing's *Miss Sara Sampson*," *Modern Philology*, XXIV (1926), 65-90.

bella, "mit begieriger Hand Glied von Glied, Ader von Ader, Nerve von Nerve lösen," Mrs. Termagant threatens to kill Belford's child and send it to him "baked in a pye."

Kies seemed reluctant to push his discovery to its final conclusion. In 1926 he listed *The London Merchant* as one of the domestic tragedies which Lessing certainly knew.[58] In a later essay he took it for granted that Lessing knew Lillo's tragedy, "so well known in England" at Lessing's time, but added: "One should bear in mind, however, that there is no actual proof of his knowledge of Lillo's drama before the production of *Miss Sara Sampson.*"[59] Unimpressed by the demonstration of Kies, A. Ludwig wrote as late as 1933: "Ohne Lillo und Richardson gäbe es wahrscheinlich keine *Miss Sara Sampson*," and dismissed the question of other possible sources as "belanglos."[60] It may be noticed, however, that Oehlke, who in 1919 attempted a parallel between Lillo's tragedy and Lessing's, in an edition of *Miss Sara Sampson* refers to *The London Merchant* as a tragedy, "die Lessing vielleicht nicht gekannt hat."[61] As this edition appeared in 1925, he must have arrived at his conclusion independently of Kies. The burden of proof is now upon those who would insist on Lessing's knowledge of Lillo's work before 1755. They must account for the absence of any reference to the play before 1755 as well as for the outburst of enthusiasm in 1756. The evidence of this enthusiasm consists of two observations. To Mendelssohn Lessing wrote, December 18, 1756:

> Gedenken Sie an den alten Vetter im *Kaufmann von London*: wenn ihn Barnwell ersticht, entsetzen sich die Zuschauer, ohne mitleidig zu seyn, weil der gute Charakter des Alten gar nichts enthält, was den Grund zu diesen Unglück abgeben könnte. Sobald man ihn aber für seinen Mörder und Vetter noch zu Gott beten hört, verwandelt sich das Entsetzen in ein recht entzückendes Mitleiden.[62]

At about the same time Lessing wrote in an introduction to a translation of James Thomson's *Tragedies* (1756):

> So wie ich unendlich lieber den allerungestaltesten Menschen, mit krummen Beinen, mit Buckeln hinten und vorne *erschaffen*, als die schönste Bildseule eines *Praxiteles* gemacht haben wollte: so wollte ich auch unendlich lieber der Urheber des *Kaufmanns von London*, als des *Sterbenden Cato* seyn, gesetzt auch dass dieser alle die mechanischen Richtigkeiten hat, derenwegen man ihn zum Muster für die Deutschen hat machen wollen. Denn warum? Bey einer einzigen Vorstellung des erstern sind, auch von den Unempfindlichsten, mehr Thränen vergossen wor-

[58] *Ibid.*, p. 85.

[59] Kies, "Lessing and English Domestic Tragedy," *Research Studies of the State College of Washington*, II (1930), 142.

[60] *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, CLXIV (1933), 94.

[61] Oehlke, *Lessing* (Munich, 1919), I, 292; see Lessing, *Werke*, ed. Peterson and Olshausen (Berlin, 1925), I, 223.

[62] *Lessings sämtliche Schriften*, ed. Lachmann and Muncker (Stuttgart and Leipzig, 1886-1924), XVII, 86.

den, als bey allen möglichen Vorstellungen des andern, auch von den Empfindlichsten nicht können vergossen werden.[63]

The question arises: Whence came Lessing's apparently recent knowledge of Lillo's tragedy? There are four possibilities: the English, French, and German versions of the drama, and attendance at a performance. Of the first three, the last is most likely. There were at least three German editions of "Tillo's" tragedy. If Lessing had mentioned Lillo by name, we might suspect he had read the English original, but nowhere in his works does he refer either to Lillo or to Tillo. Lessing, however, lays stress in both passages on the effect of the play upon the spectators. A diligent search has resulted in the discovery of no performance of the tragedy which Lessing could have attended before *Miss Sara Sampson* was finished at Potsdam. We do know, however, that the Koch company played in Leipzig after Lessing's arrival there, and that *Der Londoner Kaufmann* was one of the plays it carried in its repertoire. But it cannot be shown that it was actually played in Leipzig.

In view of this incomplete evidence, a curious parallel in English literature may be of interest and just possibly of significance. The *Cato* Lessing refers to is of course Gottsched's. The English reference is to Addison's *Cato*. In Sarah Fielding's *Life of David Simple*, which was translated into German in 1746, there takes place a discussion among certain gentlewomen regarding *Cato* and *George Barnwell*. One of the ladies remarked that she actually knew people who sat through a performance of *Cato* with dry eyes and yet had shed tears at *George Barnwell*. The ladies exclaimed in chorus: "Oh, intolerable! Cry for an odious apprentice boy, who murdered his uncle at the instigation of a common woman and yet be unmoved when even Cato bled for his country." An old lady thereupon said:

That is no wonder, I assure you, ladies, for I once heard my Lady Know-all positively affirm *George Barnwell* to be one of the best things ever wrote; for that Nature is Nature in whatever station it is placed, and that she could be as much affected with the distresses of a man in low life, as if he were a Lord or a Duke.

During the time that Lessing was in Berlin he reviewed many English novels, using the works of Richardson and Fielding as his standard of judgment. Among others he reviewed in 1753 Eliza Haywood's *History of Miss Betsy Thoughtless* (*Geschichte des Frl. Eliza Thoughtless* "von dem Verfasser der Begebenheiten des Thomas Jones"). Lessing accepted the attribution as correct and reviewed the novel accordingly.[64] It seems reasonable to suppose that he would read a novel by

[63] *Ibid.*, VII, 68.
[64] *Ibid.*, V, 434.

Sarah Fielding as well; if so, the passage regarding *Cato* and *George Barnwell* might well have been stored up in his retentive memory for future use.

If *The London Merchant* was in no sense the progenitor of *Miss Sara Sampson*, it follows that its importance in the history of the development of the German middle-class drama has in the past been greatly exaggerated. Its connections with Goethe and Schiller remain to be mentioned.

When Goethe was eight years of age *The London Merchant* came to Frankfurt. The young boy was much impressed. Some time later he had an argument with his father, who maintained that the theater was a trivial institution. The son used Lillo's tragedy as one of his strongest arguments in behalf of the moral influence of the stage.[65] As a nineteen-year-old student he saw the play again at Leipzig, and wrote to his sister, affecting a superior tone. "Dein Leibstück, den *Kaufmann von London*, habe ich spielen sehen. Beym grössten Theil des Stückes gegähnt, aber beym Ende doch geweint."[66] Soon thereafter Goethe himself wrote a middle-class drama, *Die Mitschuldigen*, based, as he asserted, on moral conditions in middle-class life which he had had occasion to observe. It is not too clear what opportunities of the kind he may have had, and it has been suggested that perhaps the impulse may have come from literature rather than from life; but beyond the approximation of their genre there are few resemblances between his drama and Lillo's.

In the year 1805 Henry Crabb Robinson was in Germany interviewing, as was his wont, the German men of letters. Suspecting perhaps that Schiller's *Die Braut von Messina* bore some relation to Lillo's fate drama, *Fatal Curiosity*, he mentioned that work, but Schiller seemed to know nothing of it. He said, however, that he knew Lillo's *The Merchant of London* and had once thought of writing a similar play.[67] Robinson apparently neglected to ask when this idea occurred to him or what the nature of the play might have been.

After 1780 there were few signs of concern in Germany over the fate of George Barnwell. In France the interest waned much earlier. Nowhere on the continent was it greeted with the acclaim it received in England at its first appearance. This was to be expected. Neither in France nor in Germany did there exist the substantial middle class for which it was written. The nearest counterpart was in Hamburg, where the play made its greatest success on the continent. In France its offenses against "bienséance" led to changes that made it innocuous and in-

[65] Goethe, *Werke* (Weimar, 1887-1919), XXVI, 166.
[66] *Ibid.*, *Briefe*, I, 26.
[67] *The Diary . . . of H. Crabb Robinson*, ed. Sadler (London, 1869), I, 213.

sipid. In Germany it fell a victim to the prevailing trend toward the sentimental comedy.

During the latter half of the eighteenth century in England it sank into disfavor, but rose for a short time after Mrs. Siddons discovered the tragic possibility of the Millwood role. Hitherto the leading ladies had demanded the colorless role of Maria as their just due. In 1798 Thomas Skinner Surr published a novel, *Barnwell*, and dedicated it to Mrs. Siddons.[68] The novel passed through seven editions and was translated into French.[69] Available copies are few in number. The fortunate reader of today derives from it a certain type of delight which its contemporaries can hardly have experienced.

The last successful tours of *The London Merchant* were made during the early days of the American stage. Between 1780 and 1783 it was played at least ten times in New York, six times in Baltimore, twice in Charleston, in Albany in 1785, and in Boston in 1794, 1796, and 1797. David Poe, the father of Edgar Allan Poe, took the part of Barnwell in Richmond twice in 1804 and in Boston three times in 1806-1807.[70]

In the nineteenth century in England Charles Lamb condemned the play[71] and Thackeray ridiculed it.[72] It became the subject of parody and ribald verse. Yet the tragedy has survival values even for the stage of today. The recent production of *When Crummles Played* in London and New York, 1927 and 1928, is not an example in point.[73] That was a play which appealed to Dickens lovers, and also to sophisticates. The solid core of the tragedy should be played seriously. In the opening scene, Lillo saw fit to place the tragedy in an Elizabethan setting. Thereafter the milieu appeared to be that of his own time. Of the few available acting texts which prescribe costume, none suggests the Elizabethan guise. The tedious moralizings of the Thorowgood household need to be stricken out. What remains is effective. The way is

[68] Thomas Skinner Surr, *Barnwell*, a novel in three volumes (London, 1798). Copies in the University of California Library, the Harvard University Library, the William Andrews Clark Memorial Library, Los Angeles, and the New York Public Library.

[69] *Barnwell*, traduit de l'anglais, par Jean François André (Paris, l'an VII [1799]), 3 vols.

[70] See George C. D. Odell, *Annals of the New York Stage* (1927 ff.); Arthur Hornblow, *A History of the Theatre in America* (Philadelphia and London, 1919); George Seilhammer, *A History of the American Theatre* (Philadelphia, 1888); and A. H. Quinn, *Edgar Allan Poe* (New York, 1941).

[71] Charles and Mary Lamb, *The Works in Prose and Verse*, ed. Hutchinson (Oxford, 1908), p. 130.

[72] Thackeray, "George de Barnwell" in "Novels by Eminent Hands," *Punch:* reprinted in *Miscellanies in Prose and Verse* (London, 1870), II, 383-395, and in *Burlesques from Cornhill to Cairo* (London and New York, 1903), pp. 145-158.

[73] See *Literary Digest*, Oct. 29, 1928, p. 26.

shown by *George Barnwell* in vol. LXXXVIII [187-] of French's *Standard Drama*. A competent director would see what scenes should be eliminated and what speeches abbreviated. There is no lack of action in the scenes in which Millwood appears. The stage history of *The London Merchant* provides a cross-section account of varying tastes in different lands over a period of more than fifty years. It is time that we have a production appealing to the taste of our own time.

University of California, Berkeley

BIBLIOGRAPHY*

Translations

French

Le Marchand de Londres, tr. Prévost in Le Pour et Contre, III (1743), 337-356 and IV, 18-24. Selected scenes only.

Le Marchand de Londres, ou l'Histoire de George Barnwell, tragédie bourgeoise, traduite de l'Anglois de M. Lillo par M. Pierre Clément. 1748. [BN]

Le Marchand de Londres, tragédie. Hamburg, 1748. [Heinsius]

Le Marchand de Londres . . . tr. . . . P. Clément. 2nd ed., augmentée de deux scènes. Londres, 1751. [BrM, BN]

Le Marchand de Londres . . . In Théâtre bourgeois . . . Paris, 1755. [BN]

Le Marchand de Londres . . . In Nouveau théâtre anglais. . . 1767. [BN]

German

Der Kaufmann von Londen [*sic*] oder Begebenheiten Georg Barnwells. Ein bürgerliches Trauerspiel, aus dem Englischen des Herrn Tillo [*sic*], übersetzt durch H. A. B.[assewitz]. Hamburg, 1752. [Library of University of Königsberg]
Actually from the French. Later editions, to 1776, as follows: Hamburg, 1754; Danzig, 1755; Hamburg, 1755 [?]; Hamburg, 1756; Hamburg, 1757; Vienna, 1764; Hamburg, 1766; Hamburg, 1768 and in "Theater der Britten"; Berlin, 1768; Hamburg, 1772; [Augsburg], 1776. See, JEGP, XLIII (1944), 354-357.

Le Marchand de Londres, tragédie Anglaise par Lillo, imitée par Meiberg [Johann Wilhelm Mayberg]. Vienna, 1754-55. [Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne, 1757]
The play was, however, produced in German.

Der Londoner Kaufmann. Angefangen in Baaden von J. Unger, geendet den 1. Decembris 1759 von F. J. Moser. [MS in Theater-Bibliothek Wien]

George Barnwell oder Der Kaufmann von London. Ein englisches Trauerspiel von Herrn Lillo. Neue, veränderte Ausgabe. Aufgeführt auf dem k. k. priv. Theater im Jahr 1767.
The adapter was J. G. Stephanie der Aeltere.

Der Londoner Kaufmann, oder Geschichte Georg Barnwell. In Lillos sämmtliche

* Abbreviations: *ADB*, Allgemeine deutsche Bibliothek. *BN*, Catalogue général de la Bibliothèque nationale. *BrM*, Catalogue of the British Museum. *GK*, Gesamtkatalog der Deutschen Bibliotheken. *Heinsius*, Allgemeine Bücherlexicon 1780-1810. *HUL*, Library of Harvard University. *LC*, Library of Congress. *NYPL*, New York Public Library. *UCL*, Library of the University of California. *Walter*, Walter, Archiv und Bibliothek des Mannheimer Theatres.

Werke, aus dem Englischen, I. Leipzig, Schneider, 1777-78. [GK, NYPL]
The translator was Gellius.

Der Kaufmann von London oder Begebenheiten Barnevelts. Hamburg, 1787. [GK]
The translator was J. G. Hagemeister.

Danish

Kiømanden i London eller Jørgen Barnvels Historie, en Tragedie of 5 Acter af Engelsk oversat . . . F. D. B. Kopenhagen [1759]. [Bibliotheca Danica, ed. Bruun, IV (1902), 378]

Dutch

De Koopman von London, Burgerlyk treurspel in vyf bedryven naar het Engelsche van de Herr Tillo [*sic*]. In Spectatoriaale Schouwberg . . . Deel 8, Amsterdam, 1779 [?]. [BrM, NYPL]
From the German or French, to judge by "Tillo."

FRENCH BARNWELLIANA, WITH TRANSLATIONS

Claude-Joseph Dorat

Lettre de Barnevelt dans sa prison à Truman son ami, précédée d'une lettre de l'auteur . . . Paris, 1763. [BN]

Lettre de Barnevelt . . . Revised, in Collection complète des Œuvres de Claude Dorat, I. Neuchâtel, 1776. [UCL]

Barnwell in Gefängniss, Yariko in der Sklaverey; zwei heroische Gedichte. Eine prosaische Übersetzung. Braunschweig, 1766. [ADB, V (1767), 295 f.]

Heroische Briefe: Des Barnevelts an den Truman und der Zéila an den Valcour, a. d. Franz. Augsburg, 1766. [ADB, V (1767), 295 f.]
A verse translation.

Barnevelt a su amigo Trumant [por Dorat]. In Coleccion de varias heroidas . . . I, por D. M. A. de C. Madrid, 1810. [LC]

Louis Anseaume

L'Ecole de la jeunesse ou Le Barnevelt français. Comédie en 3 actes et en vers, mêlée d'ariettes. Théâtre italien, le 24 janv. 1765. [BN, Huntington Library]
The music is by Duni. Another edition, Paris, 1768. [BrM]

L'Ecole de la jeunesse . . . avec des remaniements du compositeur Prati. Oct. 1779, Grimm, VI, 187; XII, 331.

Die Schule der Jugend. Singspiel in 3 A. Frankfurt, 1774. [Catalogue of Opera Librettos Printed before 1800, ed. O. G. T. Sonneck, Washington, 1914]
The translator was J. H. Faber. Played at the Junghof.

Louis-Sébastien Mercier

Jenneval, ou le Barnevelt français, drame en 5 actes et en prose. Paris, 1769. [BN]
Later editions, 1770, 1777, 1781, [BrM, LC]

Jenneval . . . In Théâtre de Mercier, nouvelle édition, Amsterdam, 1778. I, 13-124. [UCL]

Jenneval, oder der französische Barnevelt, ein Schauspiel aus dem Französischen des Mercier. Frankfurt am Main and Basel, 1770. [Heinsius, IV, 298]
The translator was J. H. Faber. See Almanach der deutschen Musen, 1771, p. 152.

Adelaart, of de Zegepraalende deugd, tooneelspel gevolgd, naar "Jenneval ou le Barnwell françois" van den herre Mercier . . . Amsterdam, 1770. [BN]

Adelaert . . . [door G. Van Spaad]. Rotterdam, 1776. [BN]

Jenneval, ovvero il Barnevelt francese, dramma in 5 atti e in prosa. Venezia, 1772. [BN]

Jenneval, ovvero il Barnevelt francese . . . [tradotto da Elisabetta Caminer Turra]. Venezia, 1798. [BN]
In Il teatro moderno applaudito, XXIX.

Die Gefahren der Verführung, ein Schauspiel in 4 Aufzügen, nach dem französischen Drama Jenneval, frei bearbeitet von Schröder. Hamburg, 1781.

Die Gefahren der Verführung. Hamburgische Theater, 1778-82, IV (1782). [UCL]

Die Gefahren der Verführung, oder Jugend hat selten Tugend, Schauspiel in 4 Aufzügen nach dem Jenneval des Mercier von Schröder. Mannheim, 1780. [Walter, II, 24]

Die Gefahren der Verführung, Schauspiel in 4 Aufzügen. "Im kaiserl. königl. Nationaltheater aufgeführtes Schauspiel." Wien, 1783. [Walter, II, 103-104]

Die Gefahren der Verführung, ein Schauspiel in 4 Aufzügen nach dem französischen Drama: Jenneval, frei bearbeitet von Schröder. Deutsche Schaubühne, III (1791). [HUL]

Die Gefahren der Verführung, Schauspiel nach dem Französischen von Schröder. Hamburg, 1796. [Heinsius]

Die Gefahren der Verführung, in Schröders dramatische Werke, ed. von Bülow. Berlin, 1831, I. [UCL]

Adrien-Michel-Hyacinthe Blin de Sainmore

Orphanis, tragédie représentée, pour la première fois, par les comédiens ordinaires du Roi, le samedi 25 sept. 1773. Paris, 1773. [BN]

Orphanis . . . In Héroïdes . . . 4 éd., rev., & augm., Paris, 1774. [LC]

Orphanis . . . London and Toulouse, 1774. [NYPL]

Orphanis . . . 1792. [BN]

Orphanis . . . Paris, an viii [1800]. [BN]

Orphanis . . . In Répertoire général du Théâtre français. Paris, 1818. [LC]

Orphanis . . . In Théâtre de Blin de Sainmore. Paris, 1822. [BN]

Orphanis . . . In Chefs-d'œuvres dramatiques de Blin de Sainmore, Imbert et Forgeot. Paris, 1824. [BN, NYPL]

Jean-François de La Harpe

Barnevelt, drame imité de l'anglois en 5 actes et en vers. In Œuvres de M. de La Harpe, I, 145-261. Paris, 1778. [BN]

Barnevelt . . . In Œuvres choisies et posthumes . . . de La Harpe. Paris, 1806. [BN]

Barnevelt . . . In Œuvres . . . de la Harpe, II. Paris, 1820. [NYPL]

DÉCOUVERTE DU MONDE ET LITTÉRATURE

JEAN BABELON

LA DÉCOUVERTE d'un continent jusque-là seulement pressenti et que des mythes seuls signalaient à la curiosité des hommes, tandis que les navigateurs croyaient frayer de nouvelles voies vers les trésors d'Ophir, les Indes encore bibliques, et les pays des épices, c'est assurément l'événement le plus considérable qui se soit produit à la surface du globe dans le dernier millénaire. A la lettre, le monde changea, les dimensions mêmes de l'Univers se trouvèrent modifiées, un nouvel équilibre gouverna les masses terrestres devant les yeux des peuples stupéfaits. Après cinq siècles, est-ce trop dire que nous ne sommes pas revenus de cet émerveillement et que nos esprits sont encore à peine accommodés à cette vaste oscillation ?

Mais si nous nous reportons par la pensée à l'époque même où se produisit cette étonnante révélation, quel émoi faut-il supposer dans le cerveau de tous les hommes réfléchis, quelle brusque révolution dans leur mode même de penser, quels horizons ouverts subitement devant leur imagination ! A la fantaisie de leurs rêves alimentés par les textes de l'Ecriture, par d'antiques traditions ou des prophéties gardées par des philosophes et des poètes, Platon ou Sénèque, voici que se substituait une réalité tangible et toujours fascinante. Le mirage se condensait en un tableau visuel d'une persuasive densité, sans cesser de demeurer fantastique. Un bestiaire et une flore attestés par les observateurs les plus dignes de foi, prenaient la place des enluminures naïves et des images colorées peuplées de monstres légendaires. Pendant longtemps, sur les cartes géographiques que dressaient les cosmographes, on garda l'habitude de peindre des animaux étranges et des rois indigènes emplumés ou couverts d'or, parmi les cercles et les parallèles tracés par les mathématiciens.

Il est un autre moyen d'expression que le dessin ou les arts graphiques pour traduire l'émotion d'un homme au contact d'un spectacle inédit : c'est la littérature. Les conquistadores et leurs compagnons reçurent assurément un choc quand ils abordèrent aux *terrae incognitae*. Leur sensibilité s'en trouva-t-elle affectée, découvrirent-ils en même temps que l'or ou les perles un nouveau filon, celui-là spirituel ? L'exotisme fut-il un autre Eldorado pour les poètes ? C'est ce que nous

voudrions examiner dans une brève étude, qui ne saurait être qu'une esquisse.

Notons d'abord que les inventeurs n'étaient pas dénués d'esprit poétique: Christophe Colomb le premier, qui est un visionnaire, et un Fernand Cortès qui peut-être plus que le grand amiral des Indes était un esprit cultivé, qui avait des lettres. Et par la suite, de même que les hommes de guerre étaient flanqués d'un prêtre et d'un notaire, ils ne manquèrent pas d'avoir à leurs côtés des écrivains, des chroniqueurs, et ceux-ci joignirent souvent au don de l'observation celui de s'émouvoir et le talent de décrire ce qu'ils voyaient. On n'y a peut-être pas assez pris garde: il y a là toute une littérature qui mérite de retenir l'intérêt pour d'autres raisons que sa valeur purement historique ou documentaire.

Christophe Colomb est un illuminé. Les meilleures pages de son *Journal de bord* l'attestent, quand, cessant de nous abuser sur son itinéraire, il s'abandonne en envolées lyriques sur l'homme de la nature et les terres vierges. La flore des Tropiques l'enchante, on sent un homme que la lumière, les couleurs, les formes des montagnes, les plantes inconnues, les draperies vertes des forêts millénaires, mettent hors de lui. L'innocence des indigènes des îles, ces gens qui vont tout nus, comme ils sont sortis du ventre de leur mère, qui vivent dans l'indolence, encore exempts des maux qu'inflige une société organisée, l'émeut jusqu'à la tendresse: il a trouvé le Paradis. C'est au point que ce prétendu mathématicien donnera à ce paradis la forme du monde dantesque, et que la terre, selon lui, n'est pas une sphère, mais une sorte de pyramide piriforme. Et voilà l'origine du "bon sauvage," dont le portrait complaisant et paradoxal nous sera restitué, à satiété, par Montaigne, par Jean-Jacques Rousseau, par Bernardin de Saint-Pierre, par Chateaubriand, et enfin par Pierre Loti, en contraste avec la dépravation de l'homme de société, ou civilisé.

> Moi, écrit Colomb, les 11 et 12 octobre 1492, dès que j'eus reconnu que c'était une race qui serait sauvée et convertie à notre sainte religion plus par la douceur que par la force, je fis cadeau à quelques-uns de ces hommes, dans l'intention d'en faire des amis, de quelques bérets rouges et de colliers de verre qu'ils se passaient au cou, et d'autres petites choses de peu de valeur, dont ils eurent beaucoup de plaisir, et ils devinrent si bien mes amis que c'était une merveille. Puis ils venaient ensuite en nageant vers les barques des navires dans lesquels nous étions, et y apportaient des perroquets, des fils de coton en pelotes, des sagaies, et d'autres choses qu'ils échangeaient avec d'autres que nous leur donnions, tels que des perles de verre et des grelots.

On sait quels lendemains réservait ce premier contact idyllique. Mais mettons en regard de cette description d'un art encore naïf, les phrases plus cadencées, plus conscientes de Chateaubriand, lui aussi parti pour

les Amériques, afin de découvrir le passage du Nord-Ouest, et qui s'attarde en des contemplations nostalgiques :

Les sauvages de la Floride racontent qu'au milieu du lac est une île où vivent les plus belles femmes du monde. Les Muscogulges en ont tenté mainte fois la conquête, mais cet Eden fuit devant les canots, naturelle image de ces chimères qui se retirent devant nos désirs. Cette contrée renfermait aussi une Fontaine de Jouvence : qui voudrait revivre ? Peu s'en fallut que ces fables ne prissent à mes yeux une espèce de réalité. Au moment où nous nous y attendions le moins, nous vîmes sortir d'une baie une flotille de canots les uns à la rame, les autres à la voile. Ils abordèrent notre île . . .

En vérité, on croirait que Christophe Colomb a fourni le thème qu'a développé un musicien plus expert. L'Eldorado, la Fontaine de Jouvence se rencontrent sous la plume des conquistadores, qui ont connu la même langueur que le grand romantique. La Jamaïque et les îles avoisinantes, c'est l'Archipel au nom de fleur, c'est le Jardin de la Reine. Le poète Castellanos nous dit ceci :

L'Eldorado, c'est le roi qui va sans vêtements dans une barque, sur une piscine, tout entier oint d'essence de térébinthe, sur quoi on jette quantité d'or en poudre, de façon à l'en couvrir de la tête aux pieds, et qui le fait resplendir comme un soleil. Le soir, il se baignait dans les eaux du lac où se dissolvait tout l'or dont on l'avait revêtu.

Où vont tous ces aventuriers exaltés par des songes ? Vers la Terre des Césars, vers le pays des Amazones, et Hernando de Ribera, parti d'Asunción, racontera qu'il a découvert un lac où le Soleil a sa maison d'or.

Le voyage lui-même, une longue et parfois périlleuse traversée, est la meilleure des préparations à ces extases. Ecoutons Enrique de Guzman. Celui-ci est un fils de famille noble, un *esforzado*, comme on dit en Espagne, d'un tempérament en tout excessif, qui a commencé sa carrière en Italie et en Orient. Sa hardiesse et ses incartades lui valent tour à tour la faveur de Charles-Quint et le bannissement. Un ordre de l'Empereur lui interdit de s'embarquer, comme traître, voleur et meurtrier. Il n'en a cure et fait porter son bagage sur un vaisseau en partance, à San Lucar de Barrameda, et quand l'ancre est levée, gagnant le bord dans un canot, il force le capitaine à lui donner passage. Au jour le jour, il note ses impressions. Quitter la côte pour les terres lointaines, c'est là ce qu'ont ardemment souhaité les voyageurs, mais à peine partis, le mal de mer les rend nostalgiques. Les poissons volants fusent en gerbes devant l'étrave. A l'horizon passent des vaisseaux français revenant du Brésil : c'est de quoi divertir les oisifs qui n'avaient jamais cru si vide la mer et si vaste le ciel. Mais déjà il faut endurer des privations, chacun économise sur sa ration d'eau croupie et l'on se rassasie de poisson salé, ce qui éperonne la soif. Mis à terre enfin, les voyageurs s'émerveillent

de la végétation tropicale : on se montre les fruits exotiques, les platanos, l'aji, les piñas, les guayabas, les managuas, les cocos, tout comme Bernardin de Saint-Pierre donnera une résonance presque poignante aux noms des mornes, des pamplemousses ou des palétuviers.

Et ce départ d'Enrique de Guzman nous rappelle, moins encore que l'odyssée de Camoëns, et la figure terrible d'Adamastor levée sur les flots, le départ de René de Saint-Malo ; René, qui, avec des mots si simples parvient à donner l'impression quasi physique des grands exils et des abandons :

Le jusant, au défaut de la brise, nous entraîna au large, les lumières du rivage diminuèrent peu à peu et disparurent. Epuisé de réflexions, de regrets vagues, d'espérances plus vagues encore, je descendis à ma cabine ; je me couchai, balancé dans mon hamac, au bruit de la lame qui caressait le flanc du vaisseau. Le vent se leva, les voiles déferlées qui coiffaient les mâts s'enflèrent, et quand je montai sur le tillac, le lendemain matin, on ne voyait plus la terre de France.

Et lui aussi, il évoque l'ancienne découverte :

Jeux d'Amphitrite qu'Homère aurait célébrés comme il a chanté Protée, si le vieil Océanus eût été connu tout entier du temps d'Ulysse, mais alors on ne voyait encore que sa tête aux colonnes d'Hercule ; son corps caché couvrait le monde . . .

ceci avant de citer les *endechas* de Camoëns.

Mais reprenons le *Journal de bord*, le 16 septembre 1492 :

L'amiral dit que ce jour-là et toujours par la suite, ils trouvèrent une atmosphère très tempérée ; on éprouvait un vrai plaisir à jouir de la beauté des matinées, auxquelles il ne manquait rien pour qu'elles fussent enchanteresses, sinon le chant des oiseaux. Il dit : l'air était comme d'avril en Andalousie . . . Ici ils commencèrent à voir de grands amas d'herbes très vertes, qui semblaient avoir été depuis peu arrachées à la terre . . . .

Et pour ajouter une touche à ce tableau, voici un passage de Gomara, sur le voyage de Fernand Cortès :

Comme ils étaient dans cette tribulation, une colombe vint sur le navire et se posa sur la galère. Tous prirent cela pour un bon signe, et comme cela leur parut un miracle, ils pleuraient de plaisir, les uns disaient qu'elle venait pour les consoler, d'autres que la terre était proche, ainsi ils rendaient grâce à Dieu, et dirigeaient le navire dans la direction où volait l'oiseau.

Après le voyage, l'arrivée réserve des surprises que les navigateurs savent décrire. Ainsi Colomb, le 16 octobre :

Cette île [il s'agit de la Fernandina] est très grande, et j'ai décidé d'en faire le tour parce que, pour autant qu'il m'ait été donné de comprendre, il y a une mine d'or ici, ou dans une autre qui lui est voisine. Elle est éloignée de l'île de Santa Maria de presque huit lieues du Levant au Ponant, et la côte près de laquelle je me suis arrêté court en direction du Nord-Nord-Ouest et Sud-Sud-Ouest . . . Les insulaires de Fernandina ressemblent à ceux des îles susdites, tant par le langage que par les mœurs, hormis que ceux-ci me paraissent un peu plus civilisés, judicieux et accueillants que ceux des autres îles. J'ai constaté en effet que pour le

paiement du coton et autres petites choses qu'ils ont apportées au navire, ils savent se démener bien mieux que ne le firent ceux des îles susdites. Et ici j'ai encore vu des tissus de coton coupés à façon, et les hommes plus éveillés, et les femmes porter sur le devant du corps un mouchoir de coton qui cache leur sexe, chichement, à vrai dire. Cette île est plate, verdoyante et très fertile, et je crois que chaque année les habitants sèment le mil et le récoltent, comme ils font aussi pour d'autres produits. J'ai vu beaucoup d'arbres différents des nôtres, et parmi eux beaucoup qui ont des branches de diverses sortes, bien qu'elles croissent toutes sur un même tronc, et en outre les rameaux sont l'un d'une sorte et l'autre d'une autre, ce qui est la chose la plus extraordinaire du monde. Par exemple un rameau avait des feuilles comme le bambou et un autre comme le lentisque, et ainsi sur un seul arbre il y a cinq ou six feuilles différentes.

Les merveilles qu'ils rencontrent donnent aux récits des navigateurs un tour romanesque, par exemple, la découverte des perles, l'arrivée de Colomb à Paria (Trinidad), le débarquement à Cozumel, que Gomara raconte en ces termes :

Ils entrèrent dans une tour haute, de pierre, près de la mer, pensant qu'ils trouveraient dedans des hommes et une installation, mais il n'y avait que des dieux de terre ou de pierre. De retour, ils dirent à Cortès qu'ils avaient vu des champs de maïs et des prairies, de grandes ruches, des plantations d'arbres fruitiers, et ils lui apportaient des petites choses d'or et de coton.

Quant à l'histoire de Jeronimo de Aguilar, perdu parmi les sauvages et retourné à la nature, en compagnie de Gonzalo Guerrero qui, lui, n'ose même plus se présenter devant ses compatriotes, c'est un des épisodes les plus saisissants et les plus pittoresques de la conquête du Mexique.

Lisons la lettre de Colomb à Santangel, nous y trouverons un effort de description assez touchant parce qu'on sent bien que les mots manquent au narrateur pour traduire son impression :

Tant cette île que les autres sont extraordinairement fertiles, mais celle-ci l'est au superlatif. Sur ses côtes s'ouvrent de nombreux ports, sans comparaison possible pour l'excellence avec tous ceux que je connais en Europe ; il y a de nombreux et grands fleuves, que c'en est une merveille. Son territoire est accidenté : il y a de nombreuses chaînes de montagnes avec des monts encore plus élevés que celui de l'île de Ténériffe ; toutes sont très belles, de formes multiples ; toutes sont accessibles et pleines d'arbres de mille espèces, et d'une telle hauteur qu'il semble qu'ils touchent le ciel. Pour autant que je puisse comprendre, je suis certain que ces arbres ne perdent jamais leurs feuilles ; je les vis beaux et verdoyants comme on les voit en mai en Espagne. Quelques-uns étaient en fleur, à d'autres étaient suspendus des fruits, d'autres étaient à un autre stade de croissance, suivant leur essence. Et le rossignol chantait, et chantaient aussi d'autres petits oiseaux de mille espèces, en ce mois de novembre où je me trouvai là. Il y a des palmiers de six ou huit espèces qui, par la diversité qui les caractérise, nous laissent stupides à les regarder. Et tels sont aussi les autres arbres, les plantes et les herbes. Il y a des pins en nombre extraordinaire, de très grandes campagnes cultivées, du miel, beaucoup de sortes d'oiseaux et des fruits très divers. Dans l'intérieur il y a beaucoup de mines de minerai, et les habitants sont en nombre considérable.

Et voici l'écho lointain de ces résonances, mais combien amplifié, dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* :

Le soleil approchait de son couchant. Sur le premier plan paraissaient des sassafras, des catalpas et des chênes, dont les rameaux étalaient des écheveaux de mousse blanche. Derrière ce premier plan s'élevait le plus charmant des arbres, le papayer, qu'on eût pris pour un style d'argent ciselé, surmonté d'une urne corinthienne. Au troisième plan dominaient les bananiers, les magnolias et les liquidambars.

L'impression de l'éloignement, du jamais vu, est demandée ici, comme dans les relations des navigateurs, à l'emploi recherché du terme exotique, et de sa langoureuse sonorité.

Il arrive à Fernand Cortès de s'essayer sur les mêmes rythmes, en parlant du Yucatan :

Il y a une grande cordillière de montagnes très belles, et certaines sont fort élevées, parmi lesquelles l'une dépasse en altitude toutes les autres, et de là on découvre une grande partie de la mer et de la terre, et elle est si haute que si le jour n'est pas très clair, on ne peut en apercevoir le sommet, car depuis le milieu elle est couverte de nuées, et quelquefois, quand le jour est bien clair, on voit la cime parmi les nuages, si blanche que nous l'avons prise pour de la neige, mais encore nous ne l'avons pas bien vue, bien que nous nous en soyons approchés, et comme cette région est si chaude, nous ne saurions l'affirmer.

Colomb est certes plus éloquent : mardi 17 octobre :

Ayant pensé, quand je le vis, que ce bassin était l'embouchure de quelque fleuve, j'avais commandé que les marins emportassent des barils pour prendre de l'eau, et descendu à terre avec eux, nous vîmes huit ou dix hommes qui, tout de suite, vinrent à notre rencontre, et nous montrèrent le chemin d'un village qui n'était pas loin. J'y envoyai mes gens pour faire de l'eau ; une partie était armée, l'autre portait des barils, et ainsi ils y puisèrent à leur gré, mais comme la source était loin, je passai environ deux heures à attendre le retour des miens. Pendant ce temps je me promenai sous les arbres qui étaient la chose la plus belle que j'aie jamais vue, et la verdure était aussi abondante et fraiche que celle de mai en Andalousie, et les arbres aussi différents des nôtres que le jour et la nuit, et mêmement les fruits, les herbes, les pierres et toute autre chose.

Plus loin, le 14 novembre, après avoir quitté Cuba :

De là il découvrit une telle quantité d'îles qu'il ne lui fut pas possible de les compter ; elles étaient toutes de grandeur moyenne, accidentées, couvertes d'arbres de mille essences et d'une infinité de palmiers. En observant tant d'îles aussi belles, l'amiral fut frappé d'un grand émerveillement, et annonça au Roi et à la Reine que les montagnes qu'il avait observées le jour précédent sur les côtes et ces îles-ci leur semblaient les plus hautes qui fussent au monde, et les plus belles, les plus pures, sans brume et sans neige.

Et encore, le 27 novembre :

Quand avec les barques je fus en face de l'entrée du port, vers le midi, je trouvai un fleuve dans l'embouchure duquel une galère pouvait entrer avec facilité ; son entrée est telle qu'on ne la découvre que si l'on en est tout près. Sa beauté m'in-

vita à y entrer, et je trouvai un fond de cinq à huit brasses ; poursuivant ma route, je remontai ce fleuve avec mes barques, tout me conseillant de me décider à m'arrêter ici : la douceur et la fraicheur du fleuve, la clarté des eaux où la vue perçait jusqu'au sable du fond, la multitude des palmiers de diverses sortes, les plus beaux et les plus hauts que j'aie encore découverts, et l'infinité des autres arbres majestueux et verts, et les oiseaux et la verdure de la plaine. Ce pays, très sérénissimes Princes, est si merveilleusement beau qu'il surpasse tout autre en douceur et en charme, comme le jour surpasse la nuit...

En vérité ces accents sont déjà d'un romantisme éperdu.

Bernal Diaz del Castillo, homme de guerre éprouvé, est plus positif, mais il sait décrire ; d'abord les villes indigènes :

Le lendemain nous arrivâmes à la grande chaussée d'Iztapalapa. Nous restâmes saisis d'admiration en voyant tant de villes et de villages construits au milieu de l'eau, d'autres grands villages s'élevant sur le sol, et cette belle chaussée parfaitement nivelée jusqu'à Mexico. Nous disions entre nous que c'était comparable aux maisons enchantées décrites dans l'*Amadis*, à cause des tours élevées, des temples et de toute sorte d'édifices bâtis à chaux et à sable, dans l'eau même de la lagune. Quelques-uns d'entre nous se demandaient si tout ce que nous voyions là n'était pas un rêve, et il ne faut pas être surpris que j'écrive de cette façon, car il y aurait beaucoup à dire au delà de ce que je pourrais raconter sur des choses que nous n'avions jamais vues ou jamais entendu décrire, ni jamais aperçues dans nos rêves, aussi grandioses qu'elles apparaissaient maintenant à nos regards.

Les phénomènes physiques sont également l'objet d'une observation attentive. Fernand Cortès assiste à l'éruption du Popocatépetl :

Malgré tout, Diego de Ordaz et ses deux compagnons poursuivirent leur chemin jusqu'au bout, tandis que les Indiens restaient en bas. Ordaz et les deux soldats aperçurent en montant que le volcan commençait à lancer de grandes bouffées de flammes et des pierres légères à demi brûlées, accompagnées d'une grande quantité de cendres. Toute la sierra tremblait autour d'eux ; ils s'arrêtèrent, n'osant faire un pas de plus, jusqu'à ce que, au bout d'une heure, ils se fussent aperçus que les flammes s'étaient apaisées et que les cendres ainsi que les fumées diminuaient. Ils montèrent alors jusqu'à l'ouverture du cratère, qui était rond et présentait un diamètre d'environ un quart de lieue. De là on apercevait la grande ville de Mexico, et toute la lagune, et tous les villages qui s'y trouvaient bâtis...

On sait avec quelle minutie émerveillée Bernal Diaz del Castillo a su nous mettre pour ainsi dire sous les yeux le grand marché de Mexico, les temples aztèques, les teocalli, les scènes de sacrifice qui s'y déroulaient. Là, ce capitaine révèle de véritables dons d'écrivain, mais nous n'avons pas le loisir de le suivre. Qu'il nous suffise de citer la relation de Cortès sur un sujet analogue :

Le seigneur d'Iztapalapa possède des maisons nouvelles, encore inachevées, qui sont aussi bonnes que les meilleures d'Espagne, je veux dire grandes et bien ouvrées, tant de maçonnerie que de charpente et de planchers et aménagement pour tout genre de service de maison. En beaucoup de terrasses hautes et basses il y a des jardins très frais, avec quantité d'arbres et de fleurs odorantes, et des bassins d'eau douce fort bien travaillés, avec des escaliers qui vont vers le fond. Il y a un grand jardin près de la maison et au-dessus un mirador avec de beaux corridors et

de belles salles, et dans le jardin un grand bassin d'eau douce, carré, les parois d'une jolie maçonnerie, et autour un rebord de belles briques, si large qu'on peut s'y promener quatre de front . . . de l'autre côté se trouve une clôture de roseaux, et par delà il y a des arbres et des herbes odorantes, et dans le bassin il y a quantité de poissons, des oiseaux, des canards, des sarcelles et d'autres oiseaux d'eau, au point qu'ils couvrent presque toute la surface de l'eau.

Mais tout ce que l'on gagne en précision en lisant les récits des chroniqueurs, on le perd en effusions poétiques. On ne trouve guère que des récits de batailles ou d'expéditions guerrières, une sorte d'état géographique, politique ou économique des pays où s'installaient par la force les Européens, dans la *Conquête de Mexico* d'Antonio de Solis, dans l'*Histoire générale des Castillans dans les îles et la terre ferme de la mer océane*, d'Antonio de Herrera. L'Inca Garcilaso de la Vega est fertile en anecdotes savoureuses, mais il ne cède guère au besoin de décrire des paysages. *La vraie conquête du Pérou*, de Fernando de Jérez, ne doit pas ses mérites au talent de peintre de son auteur. La *Chronique du Pérou* de Pedro Cieza de Leon est un de ces récits vivants et précis qui se multiplient, mais dont les auteurs prennent pour modèles César ou Tite-Live. Ainsi en est-il de l'*Histoire de la découverte et de la conquête du Pérou* par Agustin de Zarate, de la *Description de tout le pays du Pérou, du Rio de la Plata et du Chili*, par Fr. Reginaldo de Lizarraga, de l'*Histoire de la Floride* de Garcilaso de la Vega, du *Voyage au Marañon*, du *Voyage à Omagua et au Dorado* de Toribio de Ortiguera, et l'on peut citer sur le même rang Francisco López de Gomara, Pedro de Alvarado dans sa *Lettre à Cortès*, Diego Godoy, Gonzalo Hernández de Oviedo y Valdès, Nuñez Cabeza de Vaca, qui commente ses naufrages.

D'autres se sont surtout préoccupés de rapporter leurs itinéraires, leur *derroteros*, comme on disait en espagnol. Ce sont Enriquez de Guzman, dont nous parlions tout à l'heure, Sarmiento de Gamboa, Diego Garcia, Pascual de Andagoya, Sancho de Arce, au seizième siècle, et plus tard, Sebastian Vizcaino, Francisco de Ortega, Andrés del Pez. Lancés sur des routes diverses, dans les différentes parties de cette Amérique qui, aussitôt découverte dans son immensité, se scindait en nations, il est rare que l'on rencontre dans leurs récits un trait poétique. Au premier rang d'entre eux se place Pigafetta, le chroniqueur de Magellan, qui narre le premier voyage autour du monde, et qui ne manque pas de talent littéraire :

Dans les temps orageux nous apercevions souvent ce qu'on appelle le Corps Saint, c'est-à-dire Saint Elme. Au milieu d'une nuit profonde on eût dit un flambeau sur la pointe du grand arbre, où il s'arrêta pendant deux heures, ce qui était bien peu propre à nous rassurer au fort de la tempête. Prête à disparaître, la lumière qu'il jeta fut si vive qu'elle faillit nous aveugler, notre crainte fut extrême, mais par bonheur le vent cessa au moment même.

Ainsi la nature était fertile en prodiges, et les hommes savaient se montrer sensible à sa générosité. Le règne animal réservait d'autres surprises :

Ce qui m'a étonné dans cette île, écrit Pigafetta, ce sont des arbres dont les feuilles qui tombent sont animées ; elles ressemblent à celles du mûrier, elles sont toutefois moins longues ; leur pétiole est court et pointu, elles ont deux pieds placés près du pétiole. Au plus léger toucher elles s'échappent, si on les écrase il n'en coule pas de sang. J'en ai pris une que j'ai gardée pendant neuf jours dans une boîte bien fermée, quand j'ouvris la boîte la feuille tournait tout à l'entour : il est probable que ces feuilles se nourrissent de l'air.

Ces premières observations biologiques rejoignent celles que des esprits déjà scientifiques faisaient sur les mœurs, la religion, la langue des populations autochtones. L'ethnographie naissait sous la plume d'un Fr. Bernardino de Sahagun, la linguistique aussi, et le folk-lore.

Tous ces récits des explorateurs passèrent dans le domaine littéraire proprement dit, sous la plume de Cervantès. Cervantès est demeuré pour notre édification l'auteur de *Don Quichotte* et des *Nouvelles exemplaires*, et nous avons peut-être trop oublié l'attrait que ressentit ce grand imaginatif pour les pays lointains, son goût du voyage et de l'évasion. Lui aussi voulut partir pour les Indes occidentales, et s'il ne réalisa jamais son projet, il se libéra de ce désir passionné en écrivant *Persiles et Sigismonde*, que nous ne lisons guère, bien à tort. C'est vers le Nord merveilleux qu'il nous entraîne, mais il est facile de se rendre compte qu'il avait pris connaissance des relations des navigateurs ; il y puisa du moins bien des éléments de la fable qu'il nous raconte, et l'on rencontre dans ses pages, des passages comme celui-ci :

Quand j'eus laissé la barque en laquelle j'étais venu sur le sable, et que le flot de la mer l'eut emporté, j'ai dit qu'avec elle s'enfuit l'espérance de la liberté... J'entrai là-dedans, vis cette assiette et me sembla que la nature l'avait formée comme un théâtre pour y représenter la tragédie de mes disgrâces. Je m'émerveillai de n'y voir aucun reste de gens, mais seulement quelques chèvres sauvages et d'autres petits animaux de divers genres. Je cherchai partout, parmi cette caverne creusée dans ces rochers, et la marquai pour ma demeure. Finalement, après avoir fait le tour, je retourne à l'entrée par laquelle j'étais venu, pour voir si j'entendais quelque voix humaine, ou découvrirais quelqu'un qui me dit en quel lieu j'étais. Et ma bonne aventure et les cieux pitoyables qui ne m'avaient point encore du tout oublié, me présentèrent une jeune fille barbare d'environ quinze ans, qui cherchait de petites coquilles le long du rivage entre les écueils et les rochers de la marine...

Il y a là un sentiment de la nature que l'on peut dire tout moderne : associer un paysage et ses divers éléments à sa mélancolie ou à sa nostalgie, c'est l'essence même de l'art de Chateaubriand, et la découverte de la "jeune barbare" fait penser à un Pierre Loti, autant qu'aux errances d'Ulysse et à la grotte de Calypso, ou à Robinson Crusoe.

Il est curieux de comparer à ces récits au moins un autre texte, à peu près contemporain. Dans une lettre adressée à Titien, au mois de mai

1544, l'Arétin, et c'est peut-être le premier exemple qui nous en soit offert dans la littérature, devant Venise et le décor admirable de la lagune, s'abandonne à ce que nous avons appelé l'impressionnisme. Ce sont des notes de couleur instantanée qu'il a relevées dans son carnet. Tout ce qu'il y a de compact et de solide dans ces palais, ces *fondamenta,* ces *calli,* ces *traghetti,* ces ponceaux, ces petites places écloses au débouché des ruelles étroites, ces façades qui penchent vers le canal leurs broderies, ces marches verdies qui plongent dans l'eau opaque, flanquées de piliers bariolés, tout cela se dissout sous sa plume dans un nuage diapré, dans un frottis de pinceau, sur un tableau qui devient immatériel. Jamais la sensibilité ne s'était encore à ce point épurée, détachée de la représentation exacte de l'objet, pour ne plus percevoir qu'une vibration de l'air, un frémissement d'atomes et de bulles irisées:

> Voici que moi, un homme ennuyé de soi-même et qui ne sait que faire de son esprit ou de ses pensées, je portai mes regards vers le ciel, ce ciel qui créé par Dieu ne fut jamais à ce point embelli d'une charmante peinture d'ombres et de lumière. L'air était tel que voudraient en exprimer la couleur ceux qui vous envient parce qu'ils ne peuvent être vous-même, vous qui voyez, tandis que je vous le raconte, d'abord les constructions qui, bien qu'elles soient de pierre véritable, semblaient faites d'une matière artificielle. Et puis vous apercevez l'air que j'ai vu en quelque partie pur et vif, et ailleurs troublé et amorti; considérez encore la merveille que j'ai contemplée des nuages composés d'humidité condensée, placés du premier plan jusqu'à l'avant-dernier, car la droite était toute faite d'un *sfumato* suspendu dans un gris noirâtre... De certains côtés apparaissait un vert azuré et en d'autres un azur verdoyant, vraiment composé des splendeurs de la nature maîtresse des maîtres, qui avec des clairs et des obscurs fondait les contours et donnait les reliefs, comme sait le faire votre pinceau, l'esprit de ses esprits.

Le contraste ne saurait être plus frappant: d'une part l'abandon au charme ensorcelant d'une nature que l'on se plaît à animer pour en faire une complice de nos émotions, de l'autre la vision éphémère de formes et de nuances picturales vidées en quelque sorte de leur contenu intellectuel, mais non pas de leur pouvoir magique. Mais qu'importe, tous ces écrivains, tous ces artistes plus ou moins conscients affirment leur droit à l'illumination. L'exaltation de l'âme et de l'esprit née d'un spectacle libéralement offert par le vaste monde, voilà ce qu'ils nous ont donné comme pâture. Et sans doute, ces dons sont fanés, cette fantaisie est périmée. Notre âge ne connaît plus la douceur des nourritures inédites, des parfums seulement devinés, des nuances pressenties, ni surtout l'exquise douleur des exils volontaires. Il n'y a plus rien à décrire ici-bas, et il ne reste aux voyageurs qu'à exploiter les données positives que leur laisse leur expérience. Les grand raids, en abolissant le temps et l'espace, ont aboli la langueur de l'éloignement. A l'appétit sans remède a succédé la satiété sans désir, et c'est peut-être notre mal du siècle.

Bibliothèque Nationale, Paris

GABRIELE D'ANNUNZIO LECTEUR D'ANDRÉ MALRAUX

Guy Tosi

DANS UN article consacré à Malraux, André Rousseaux faisait naguère allusion, après Gaëtan Picon, aux affinités qu'il aperçoit entre l'auteur de *La Condition humaine* et Gabriele d'Annunzio (*Le Figaro littéraire*, 26 avril 1947).

A l'appui de cette affirmation, je crois apporter ici un témoignage inédit, précis, émouvant, qui nous vient de d'Annunzio lui-même. Que dans la solitude du Vittoriale, parmi tant d'autres livres francais, il ait précisément lu *La Condition humaine*, le fait seul mériterait d'être relevé, qui montre jusqu'où allait la curiosité toujours jeune de ce vieillard que la mort foudroya à sa table de travail sur un livre d'Elie Faure, *La Sainte Face*.

Mais il y a plus. Selon son habitude, le poète a lu le roman de Malraux, crayon en main, et les marques qu'il y a laissées permettent de connaitre assez exactement quelle fut sa réaction à cette lecture.

J'étais au Vittoriale en août 1939, peu de jours avant la guerre, lorsque dans la salle dite du *Manchot* (Il Monco), *La Condition humaine* (édition Gallimard courante) me tomba sous les yeux. L'exemplaire n'était pas dédicacé, ce qui laisse supposer que d'Annunzio l'avait fait acheter spontanément. Aucune note marginale non plus, pas un mot, même pas un de ces points d'interrogation ou d'exclamation qu'il m'était arrivé de rencontrer bien souvent dans les volumes de l'innombrable bibliothèque du Vittoriale. Cette fois, de simples traits de crayon. Encore n'apparaissaient-ils qu'à partir de la page 270 d'un livre qui en compte quatre cents. Mais les passages marqués étaient si éloquents, si révélateurs! La correspondance est frappante, en effet, avec ce que tout le monde peut savoir de l'œuvre et de la vie de d'Annunzio, avec ce que je savais aussi de son état d'âme des dernières années.

Ce qui a naturellement accroché ici l'attention de l'illustre lecteur, c'est le dialogue central entre Ferral et Gisors. Ne retrouvait-il pas en eux quelques traits de lui-même? Sans être un cynique, comme Ferral, n'a-t-il pas eu, comme lui, "un goût presque agressif" de l'art, des idées, de la femme et parfois du scandale? Quant à Gisors, n'a-t-il pas désormais sa lucidité, sa sagesse désabusée?

On se souvient de l'analyse que fait ce personnage de l'ambition du pouvoir chez les hommes:

> Ce qui les fascine dans cette idée, voyez-vous, ce n'est pas le pouvoir réel, c'est l'illusion du bon plaisir. Le pouvoir du roi, c'est de gouverner, n'est-ce pas? Mais l'homme n'a pas envie de gouverner: il a envie de contraindre, vous l'avez dit. D'être plus qu'homme dans un monde d'hommes. Echapper à la condition humaine, vous disais-je. Non pas puissant: tout-puissant. La maladie chimérique dont la volonté de puissance n'est que la justification intellectuelle, c'est la volonté de déité: tout homme rêve d'être dieu [p. 271].

D'Annunzio ne pouvait pas ne pas saluer au passage ce vieux rêve nietzschéen qui soulève une grande partie de son œuvre, enfantant tour à tour les faux héros—d'ailleurs voulus tels—de la *Ville morte*, de la *Gloire* et de *Plus que l'amour*, et les personnages plus sains, plus valables—encore que littéraires—des *Vierges aux rochers* (Claudio Cantelmo) et du *Feu* (Stelio Effrena), le dernier et le plus authentique peut-être des héros dannunziens étant d'Annunzio lui-même. Rendons-lui cette justice que, contrairement à maint professeur d'héroïsme, il a, conformant sa vie à ses écrits, "agi ce qu'il a chanté."

Poursuivons notre lecture. Ferral a amené chez lui une courtisane chinoise au visage gracieux et doux qui a l'air d'une statuette de Tanagra:

> "Allons dormir," pensait-il . . . Le sommeil, c'était la paix. Il avait vécu, combattu, créé: sous toutes ces apparences, tout au fond, il retrouvait cette seule réalité, cette joie de s'abandonner soi-même, de laisser sur la grève, comme le corps d'un compagnon noyé, cet être, lui-même, dont il fallait chaque jour réinventer la vie. "Dormir, c'est la seule chose que j'aie toujours souhaitée, au fond, depuis tant d'années" [p. 273].

Tout le passage est marqué. *Il avait vécu, combattu, créé.* D'Annunzio a-t-il fait autre chose? A-t-il jamais aspiré à autre chose qu'à "réinventer" chaque jour sa vie?

> Je renaquis chaque matin.
> Chacun de mes réveils
> fut comme une soudaine
> naissance dans la lumière:
> . . . . . .
> Là où je me couchai, je renaquis.

Laus Vitae, le vaste poème qui contient ces vers, vise justement à enseigner "l'art d'inventer chaque jour sa propre *vertu* [au sens latin et dantesque] contre l'événement."

Mais l'événement, l'action, sont peut-être un leurre. Après une guerre engagée dans l'enthousiasme, mais qui, en se prolongeant, avait, à ses yeux, commencé de "pourrir"; après sa "trop longue aventure adriatique achevée dans le meurtre fraternel," la lassitude était venue.

Dormir enfin. Dans l'irrévocable décision de se cloîtrer à Gardone dès avant la soixantaine, en 1921, il entre une grande amertume, certes, mais plus de détachement et moins de dépit qu'on ne l'a dit. Les lauriers du nouveau César ne le tentaient pas. Un rôle politique exceptionnel, momentané, oui. Une carrière politique, non.

Et voici, dirait Claude Mauriac, après le *Héros, Eros:*

Il [Ferral] allait se faire juger chez les femmes, lui qui n'acceptait aucun jugement. La femme qu'il eût admirée dans le don d'elle-même, qu'il n'eût pas combattue, n'eût pas existé pour lui. Condamné aux coquettes ou aux putains. Il y avait les corps. Heureusement, sinon . . . "Vous mourrez, cher, sans vous être douté qu'une femme est un être humain . . ." Pour elle, peut-être, pas pour lui. Une femme, un être humain! C'est un repos, un voyage, un ennemi [p. 273].

Sans prétendre identifier d'Annunzio à Ferral, il est aisé de voir ce qui chez l'un s'applique à l'autre. Le poète n'a jamais été condamné aux courtisanes, encore que le Vittoriale, dit-on, en vit passer quelques-unes. Par contre, il est certain que les femmes qui ont compté pour lui, il a dû les conquérir. Moins contre elles-mêmes, il est vrai, que contre les circonstances; il en a été ainsi pour Maria Gravina, la Duse, Amarante, Donatella. Et elles ont bien été pour lui tour à tour et tout ensemble, l'inspiration, le voyage, le repos, l'ennemie. Le *Triomphe de la Mort* devait primitivement s'intituler *l'Ennemie.* Quant à la *Ville morte, la Gioconda, la Gloire,* elles sont pleines de voluptés qui énervent les mâles. D'où tant de victoires mutilées.

"Il y avait les corps, heureusement," écrit Malraux. Et d'Annunzio: "La chair pour la chair, comme l'art pour l'art, voilà la haute doctrine." Ainsi s'exclame-t-il, un jour de 1927, au seuil de la vieillesse, devant son ami le sculpteur Renato Brozzi. Mais il fait peu après amende honorable:

Pardonne-moi. La sentence dédaigneuse et impérieuse que je t'avais énoncée, ne me délivre pas de l'angoisse. Aujourd'hui, *Elle* est partie, et je souffre intolérablement, en voyant dans l'ombre de ma chambre, le visage mystérieux de l'Amour, après tant et tant d'années, réapparaître. J'ai oublié la gloire de Cattaro. Je suis resté jusqu'à cette heure, minuit, écrasé contre un oreiller insensible.[1]

Ce n'est pas la première fois que notre surhomme trébuche et fait l'aveu de sa faiblesse. Les deux recueils posthumes *Solus ad Solam* et *Le Livre secret de Donatella* expriment la même alternance pathétique: *habere, haberi;* posséder, être possédé.

Qui me rendra la belle force cruelle à laquelle je dois mes victoires? La tendresse et la pitié m'ont amolli. Mon bien n'est plus en moi-même, mais hors de moi, dans un autre être, et je suis désormais à la merci de l'événement obscur . . . Tout est loin du misérable esclave que je suis devenu.[2]

[1] "Dalla Capponcina al Vittoriale," *Nuova Antologia* (16 avril 1938).
[2] *Solus ad Solam* (Sansoni, 1939), pp. 109-110.

Revenons pour la dernière fois à Ferral:

> En somme, il ne couchait jamais qu'avec lui-même, mais il ne pouvait y parvenir qu'à la condition de n'être pas seul. Il comprenait maintenant ce que Gisors n'avait jamais soupçonné: oui, sa volonté de puissance n'atteignait jamais son objet, ne vivait que de se renouveler; mais n'eût-il de la vie possédé une seule femme, il avait possédé, il posséderait à travers cette Chinoise qui l'attendait, la seule chose dont il fût avide: lui-même [p. 274].

Comment d'Annunzio n'eût-il pas souligné cette page?

Ce mirage de la surhumanité, cette avidité de soi seul et l'illusion de ne s'atteindre qu'à travers autrui, cette nécessité de renouveler perpétuellement l'objet de son désir, il en avait fait, comme nous venons de le voir, l'expérience et l'aveu.

Et voici un troisième personnage: le baron de Clappique. Sa mythomanie lui est un moyen de nier la vie, de "nier et non pas oublier," précise Malraux.

Dans une maison spéciale de Shanghaï, il vient de rencontrer une courtisane européenne, une blonde fille à la Jordaëns, flamande comme lui. Il lui raconte qu'il a été du "milieu," ce qui n'est pas vrai, qu'il va se tuer, ce qui n'est pas vrai non plus, et que c'est la dernière fois qu'il couchera avec une femme:

> Elle avait entendu dire que ce désir venait parfois aux hommes avant la mort. Mais elle n'osait pas se lever la première, elle eût cru rendre son suicide plus proche. Elle avait gardé sa main entre les siennes . . . Bien qu'il eût à peine bu, il était ivre de ce mensonge, de cette chaleur, de l'univers fictif qu'il créait. Quand il disait qu'il se tuerait, il ne se croyait pas: mais puisqu'elle le croyait, il entrait dans un monde où la vérité n'existait plus. Ce n'était ni vrai, ni faux, mais vécu. Et puisque n'existaient ni son passé qu'il venait d'inventer, ni le geste élémentaire et supposé si proche sur quoi se fondait son rapport avec cette femme, rien n'existait. Le monde avait cessé de peser sur lui. Délivré, il ne vivait plus que dans l'univers romanesque qu'il venait de créer, fort du lien qu'établit toute pitié humaine devant la mort [p. 295].

Pour comprendre l'intérêt de d'Annunzio pour cette page, il ne suffit pas de se reporter à son œuvre. Il faut penser à son goût et à son art de l'affabulation et même de la mystification dont ses biographes n'ont généralement saisi que l'aspect anecdotique ou comique, alors qu'un tel goût procède chez lui d'un besoin de recréer une réalité irréelle—aussi bien plastique que spirituelle—celle-là même qu'il a essayé de concrétiser dans le Vittoriale: dans un décor déconcertant tout chargé de symboles, d'Annunzio cultivait, hors du temps et de l'espace, dans une sorte de passé-présent, de présence-absence, des souvenirs en partie inventés, poursuivait d'imaginaires colloques, nourrissait des projets qu'il savait irréalisables. Et cela aussi "n'était ni vrai, ni faux, mais vécu."

Et voici la dernière page de *La Condition humaine* et un dernier retour de d'Annunzio sur lui-même:

> Vous connaissez la phrase: "Il faut neuf mois pour faire un homme et un seul jour pour le tuer." Nous l'avons su autant qu'on peut le savoir l'un et l'autre . . . May, écoutez: il ne faut pas neuf mois, il faut cinquante ans pour faire un homme, cinquante ans de sacrifices, de volonté, de . . . de tant de choses! Et quand cet homme est fait, quand il n'y a plus en lui rien de l'enfance, ni de l'adolescence, quand vraiment, il est un homme, il n'est plus bon qu'à mourir.

La vieillesse a été pour l'auteur de *l'Enfant de volupté (Il Piacere)* la plus cruelle des épreuves, comme il fallait s'y attendre. Dans les lettres de ses ultimes années, inlassablement, il stigmatise "son abjecte vieillesse, cette solitaire tristesse pire que l'agonie prolongée par la médecine." Qu'on me permette, à ce sujet, un souvenir personnel. En septembre 1935, me trouvant à Gardone au moment où d'Annunzio achevait son beau et désarmant et vain "Message aux chevaliers latins de France et d'Italie," je sollicitai une audience. J'attendis un jour, une semaine, deux semaines. Le secrétaire et architecte du Vittoriale, Gian Carlo Maroni, m'avait pris en sympathie et en pitié. L'entrevue était invariablement promise pour le lendemain. A la fin, d'Annunzio me fit répondre qu' "il n'était plus un spectacle pour jeunes" et qu'il ne me recevrait pas.

Que n'était-il mort dans la bataille! C'était son regret constant. Le professeur Piccard, vainqueur de la stratosphère, ayant, comme on sait, atterri sur les bords du lac de Garde, d'Annunzio lui écrivait le 19 août 1932: "Puisque je suis certain que vous irez prochainement "plus hault," veuillez me prendre comme un sac de lest à jeter le premier ou le dernier. *Veuillez m'empêcher de mourir entre deux draps honteux . . .*"

On aurait tort de sourire. Ecoutons plutôt un des familiers du poète, Antonio Bruers: "Le déclin physique du commandant avec ses plaintes, ses moments d'abattement alternant avec des sursauts, constituent un crépuscule d'une lueur tragique."[3]

Faut-il conclure? Gardons-nous de tirer de cette lecture de *La Condition humaine* des conséquences qu'elle ne comporte peut-être pas. Un parallèle plus poussé entre les deux écrivains ne ferait certes pas ressortir que des analogies. Mais, dans le cas qui nous occupe, la réaction de d'Annunzio reste singulièrement significative: plus que d'une lecture, il s'agit d'une confession et d'une méditation en quelque sorte indirectes, sur l'action, l'amour et la mort. *En somme, il ne couchait jamais qu'avec lui-même.* La preuve est faite que, face à face avec la pensée de Malraux, d'Annunzio n'a cessé d'être en face de lui-même.

Paris

[3] *Nuovi saggi dannunziani*, seconda serie (Bologna, 1942), p. 83.

MALORY'S "FRENCH BOOK" AGAIN

ROBERT H. WILSON

AMONG the references which Malory makes to his source material, the best known are his repeated appeals to the authority of "the French book," which have frequently been interpreted as a claim that he was translating a single French work. This interpretation has even been adopted by some scholars who discredit the claim—for example, Alice Greenwood in the *Cambridge History of English Literature:* "This material Malory several times says he found in a French book—*the* French book—but critics have discovered a variety of sources."[1]

The hypothesis that he did have one composite immediate source was presented twenty years ago, in different forms, by Brugger and Vinaver.[2] It has recently been maintained by Sir Edmund Chambers, who not only refers to Vinaver's findings, but argues that the existence of a single "French book" is attested by Malory's *explicits* to the tales composing his work, as revealed fully by the Winchester MS. Chambers also sees evidence of the genuineness of the "French book" references in the fact that Malory refers to an English source, the alliterative *Morte Arthure*, as "the romance." From this it is inferred that, since he names only the "French book" during the portion of his account which parallels the stanzaic *Morte Arthur*, he was not using that English poem.[3]

Though Vinaver himself, in his edition of Malory based on the Winchester MS, has now joined those who believe in more than one French

[1] *CHEL*, II (New York, 1908), 381. The statement is closely paralleled in E. Legouis and L. Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise* (Paris, 1929), p. 191.

[2] E. Brugger, *ZFSL*, LI (1928), 147-151, inferred from Malory's words that the "book" was a single volume, responsible for the compression which has commonly been credited to Malory. Eugène Vinaver, *Malory* (Oxford, 1929), pp. 130, 153-154, considered a compilation of three or four volumes probable. A single source had been taken for granted by W. P. Ker, *Essays on Medieval Literature* (London, 1905), pp. 23, 26, without discussion.

[3] E. K. Chambers, *English Literature at the Close of the Middle Ages* (Oxford, 1945), pp. 185-190. As an argument against Malory's use of the stanzaic *Morte Arthur*, the supposed trustworthiness of the "French book" references was cited by J. D. Bruce, *Anglia*, XXIII (1901), 73-74; Bruce, however, did not believe in a single French original. Vinaver's 1929 view has been accepted as authoritative in some other places, e.g., the abridged edition of the *Morte Darthur* by C. R. Sanders and C. E. Ward (New York, 1940), p. xviii.

source,[4] he does not discuss his change and the reasons for it.[5] One may, however, infer that a paramount reason is his belief that the separate tales were not intended to make up a unified narrative[6]—a view of Malory's work to which there are grounds for objection[7] and which would not inevitably determine the meaning of the references. Vinaver also comments on the frequent unreliability of the information given on the authority of "the book," so that Malory's appeals to it seem to represent "a device which he shares with many medieval writers, that of concealing his originality by alleging non-existent sources."[8] Yet this conclusion is reached without an attempt to note all the appeals and to judge their validity. Furthermore, untruthfulness in individual statements need not involve nonexistence of the work referred to, as is evidenced by the fact that, when Vinaver held the single-source hypothesis, he also described the appeals to the French book as designed to camouflage alterations.[9]

Accordingly, it would seem worth while to restudy Malory's "French book" references and other indications of source, considering both their trustworthiness in detail and the evidence they provide as to Malory's source material and as to his intentions in appealing to "the book."

One reference which does not have the quality of a conventional literary imposture is the very first: "In the grettest chirch of London—whether it were Powlis or not the Frensshe booke maketh no mencyon."[10] Furthermore, a list of seventy claims of what the book does mention—which should be nearly complete[11]—shows them to be far

[4] Particularly H. O. Sommer, ed., *Le Morte Darthur by Syr Thomas Malory* (London, 1889-91), III, 6; Sir Edward Strachey, ed., *Le Morte Darthur* (London, 1907), pp. xiii-xiv; Howard Maynadier, *The Arthur of the English Poets* (Boston, c. 1907, 1935), p. 226; Vida D. Scudder, *Le Morte Darthur of Sir Thomas Malory and its Sources* (New York, 1917), p. 73; Albert C. Baugh, *A Literary History of England* (New York, c. 1948), p. 306. See also note 1.

[5] *The Works of Sir Thomas Malory* (Oxford, 1947), 3 vols., paged consecutively. Vinaver's present position is indicated in such statements as "when Malory opened his first 'French book'," p. xlviii. See also pp. xli, 1401. Some evidences of change of source are cited here and there, and will be taken up in the course of the present article; there is no consideration of Malory's intent in using a phrase which might indicate a single source.

[6] *Works*, chap. II of the Introduction; and Commentary, *passim*.

[7] See my review, *MP*, XLVI (1948-49), 136-137.

[8] *Works*, note on p. 286, in the Commentary; see also the note on p. 913, and the comments referred to in note 16 of the present article.

[9] *Malory*, pp. 149, 153.

[10] *Works*, p. 12. See the Huth *Merlin*, ed. Gaston Paris and Jacob Ulrich (Paris, 1886), I, 135; the "ordinary" *Merlin* in H. O. Sommer, ed., *The Vulgate Version of the Arthurian Romances* (Washington, 1908-16), II, 81.

[11] The references are indexed only imperfectly in Sommer's edition and not at all in the *Works*. Not included in the list are such phrases as "Now seyth the tale" (*Works*, p. 1011) or "as hit tellith aftir" (p. 40), which seem to refer indistinguishably to Malory's own narrative, or his source, or its source.

from uniformly fictitious. Twenty-five of the statements reproduce (occasionally with some variation) information which is to be found in the ultimate source, either at the point of the reference[12] or elsewhere.[13]

[12] In this and the following notes, reference is to the page in Vinaver on which the appeal to the "French book" is made, though the material it attests may extend to the next page. Where no source references are given, the annotations in Vinaver's commentary are sufficient.

Works, pp. 114 (Huth *Merlin*, II, 116); 378 (MS B.N. fr. 103 [M.L.A. Rotograph 218], fol. 33 r°; B.N. fr. 334 [M.L.A. 220], fol. 34 v°; although Malory's statement that the princess died "for sorou" is not a full report of her suicide in the French, it seems to come directly from the phrase "damours"; see Vinaver's textual apparatus).

383 (B.N. fr. 103, fol. 35; B.N. fr. 334, fol. 37; E. Löseth, *Le Roman en prose de Tristan* [Paris, 1890], sec. 29).

419 (B.N. fr. 103, fols. 64 v°-65 r°; B.N. fr. 334, fol. 68 v°).

435, lines 3, 4 (B.N. fr. 103, fol. 80 r°; B.N. fr. 334, fol. 84 v°; Löseth, *op. cit.*, sec. 56).

444 (B.N. fr. 103, fol. 89 r°; B.N. fr. 334, fol. 95 r°; MS 334 has a number for the conquered knights—one thousand rather than the five hundred in Malory—which is omitted in MS 103; both agree with Malory that Lamorat defeated all the knights of Norgales, but do not present the fighting as with lances alone).

493 (B.N. fr. 103, fol. 117 r°; B.N. fr. 334, fol. 123 v°).

536 (B.N. fr. 103, fol. 212 v°; B.N. fr. 334, fol. 251 r°; Löseth, *op. cit.*, sec. 146; Malory has Persides spare Mordred for love of Gawain and his brothers, rather than love of Arthur).

540 (B.N. fr. 103, fols. 222 v°-223 r°; B.N. fr. 334, fols. 263 v°-264 r°; Löseth, *op. cit.*, sec. 166; Malory is following the source in the statement that Darras's forty kinsman arrived and wanted to avenge his sons by murder, but instead he "put them [i.e., Tristram and his fellows] in preson." There is an apparent contradiction with Malory's briefer report of their imprisonment two paragraphs earlier; hence Caxton's seeming emendation that Darras "kepte" them there, and Vinaver's interpretation of the Winchester reading as meaning that the kinsmen were imprisoned; however, the passage beginning "And, as the Freynshe booke sayth" is probably not a report of a subsequent event, but an awkwardly placed afterthought by Malory giving further details of the original imprisonment story).

555 (B.N. fr. 103, fol. 239; B.N. fr. 334, fols. 286 [bis] v°-287 r°; Löseth, *op. cit.*, sec. 190; the detail of Morgan's frustrated love for Lancelot comes from a little earlier in the source than the rest of the explanation; seemingly added by Malory are Morgan's having knights ready to take Lancelot by force, and the implication that she only "demed" Guenevere adulterous; MS 103 lacks a little of the detail of MS 334 and Malory).

625 (B.N. fr. 99 [M.L.A. 188], fol. 374 r°; Löseth, *op. cit.*, sec. 278).

802; 827 (B.N. fr. 99, fols. 544 v°-545 r°; the number of knights is taken from the slightly later report of Lancelot's achievements presented by a damsel, which is reproduced by Malory, p. 828, without this detail or others repeating the first account; MS Brit. Mus. Add. 5474, published *MP*, V [1907-08], 328-329, reads the same as B.N. fr. 99, except that the number is over fifty).

1045, line 10; 1069 (*La Mort le Roi Artu*, ed. Jean Frappier [Paris, 1936], p. 12).

1177 (*Mort Artu*, p. 100; Malory gives this detail of being struck on the brain pan for both brothers, rather than for Gareth alone).

1178; 1194; 1217.

[13] *Works*, pp. 39 (*Vulgate Version*, II, 158-159 ff.); 162 (Malory's list of the six knights who matched Gawain differs in two names).

1067 (*Mort Artu*, pp. 9-10 ff.; *Le Morte Arthur*, ed. J. D. Bruce [London,

Twenty-two, in passages which can be compared with closely parallel source texts, add to or contradict their account.[14] The remaining twenty-three occur in portions of Malory's work for which no originals are known.[15]

Now to believe that the statements in the second and third groups are all inventions of Malory's, simply because they do not exist in the texts at our disposal, would be to beg the whole question of lost sources or manuscript versions. However, it can be argued that some of the statements, or the entire sections in which they appear, are original because they are in harmony with other variations in Malory or because they have an apparent literary motive.[16] Furthermore, it is highly im-

1903, EETS, e.s. 88], lines 177 ff., is closer to Malory in having the Maid's love begin at this point, but neither source prophesies her death).

1190 (*Mort Artu*, pp. 129, 133-134, and *Le Morte Arthur*, lines 2270-77, 2420-27, give approximate later parallels).

1196 (the immediately preceding account, here referred to, has been partly from the sources, though many details are apparently of Malory's invention).

[14] *Works*, pp. 281 (*Le Haut Livre du Graal: Perlesvaus*, ed. W. A. Nitze and T. A. Jenkins, I [Chicago, c. 1932], 345).

375; 533 (B.N. fr. 103, fol. 210 v°; B.N. fr. 334, fol. 248 v°; it is for the incorrect prophecy that all the sons come home beaten that Malory appeals to his source—not the number of sons, which was altered earlier).

644; 648 (B.N. fr. 99, fol. 413 r°; Löseth, *op. cit.*, sec. 360, note 2; Alixandre's fatal wounding in the source has no connection with Mark).

656; 738; 742 (B.N. fr. 99, fol. 478 v°); 761 (B.N. fr. 99, fols. 491 v°-492 r°).

791; 879 (*La Queste del Saint Graal*, ed. Albert Pauphilet [Paris, 1923], p. 30; B.N. fr. 120 [photostats], fol. 527 r°).

1045, line 13; 1048 (*Mort Artu*, p. 58 ff.; *Le Morte Arthur*, lines 772 ff.).

1072, 1073 (*Mort Artu*, pp. 14-15); 1082 (*Mort Artu*, p. 33).

1163 (in both *Mort Artu*, pp. 87-88, and *Le Morte Arthur*, lines 1736-47, the king is immediately credulous and vengeful).

1165; 1220 (*Le Morte Arthur*, lines 2898 ff.; in *Mort Artu*, pp. 180-184, there is no such battle of Lancelot and Gawain).

1231; 1260, lines 7, 11 (contradicts both *Mort Artu*, p. 238, and *Le Morte Arthur*, lines 3946-63).

Unless indicated by comment or in Vinaver's note, the statements in Malory have been simply additions to the source account.

[15] *Works*, pp. 41 (see Vinaver's note on pp. 39-41); 179, 180 (note on pp. 172 ff.); 253; 286 (there is no close source for this episode, but see note 16 of the present article).

317, 362 (see pp. 1417 ff.); 476.

1088, 1111, 1112, 1121, 1123, 1124, 1125, 1130, 1145, lines 1, 28, 1148, lines 22, 30, 1154, lines 3-4, 10 (see pp. 1575-1579).

1256 (see note on pp. 1255-1257).

[16] *Works*, notes on pp. 172 ff. (see also F. Whitehead, "On Certain Episodes in the Fourth Book of Malory's *Morte Darthur*," *Medium Aevum*, II [1933], 199-216), 286 (the appearance at court of knights involved in Lancelot's adventures has a source, overlooked by Vinaver, in *Vulgate Version*, V, 313-318; Pedyvere's appearance, which is not included, may be derived from V, 167-168), 362, 476, 1088, 1165. Also comments, pp. xxxviii, 1575-1579, 1606. In the notes on pp. 375, 533, 1260, the correlation between "French book" references and apparent unoriginality is mentioned, but with no effort to demonstrate the latter except by the absence of basis in known source texts.

probable that, if Malory were following a French source which deviated from extant texts both in small details and in the presence of unusual sections of narrative, he should by accident have made two-thirds of his references to this source at points where the deviations occurred. Most of the references without known source authority must certainly have been made for camouflage. Increasing use of this device is indicated by the fact that, while the second half of Malory's work contains approximately half the references supported by source texts, it contains three-fourths of the unsupported ones. Still it is contrary to probability that all of the unsupported references should be illegitimate.

One explanation for the presence of legitimate references is Malory's desire to bolster a statement which might not be believed. Such a statement might by its very nature strain credulity, like the declarations—all supported by source texts—that Gawain fought in the forenoon like "a fyende and none earthely man," yet there were six knights he could not overcome; or that, after Tristram's marriage to the second Isode:

> whan they were a-bed bothe, sir Trystrames remembirde hym of... La Beale Isode... and other chere made he none but with clyppynge and kyssynge.... suche mencion makyth the Freynshe booke. Also hit makyth mencion that the ladye wente there had be no plesure but kyssynge and clyppynge.[17]

A number of other statements made on the authority of "the book," some with a known source and some without, may well have appeared to Malory to verge on the incredible.[18] In another partly authentic group of references, what apparently seemed open to scepticism was accuracy in reporting details—how many opponents a knight overthrew, what was the insignia on his shield, where he was wounded; or, again, which bishop presented a papal bull.[19] Both reasons for hesitancy explain the parallel appeal to "the romance" as authority for the slaughter of over five thousand Saracens by Lancelot and Bors.[20]

It should also be noted that there are cases where "as the book says" is apparently simply a stylistic mannerism. The phrase is likely to appear in the overlapping categories of summaries of extended action and anticipations of later events.[21] It also appears in explanations of the circumstances of the story or of the motives of characters—all these

[17] *Works*, pp. 1217, 162, 434-435.

[18] *Works*, pp. 493, 625, 1125 (see Vinaver's note), 1220.

[19] *Works*, pp. 444 (since upwards of five hundred knights are overthrown, the point of incredibility may also be involved), 761, 827 (again five hundred knights), 1073, 1111, 1177, 1194.

[20] *Works*, p. 216. The source gives at least partial support to the figure (the Thornton MS reads 50,000), but none to the attribution of the slaughter to two knights.

[21] *Works*, pp. 39, 114, 281, 378, 419, 476, 533 (see note 14 above), 648, 879, 1067, 1130, 1154, 1196.

passages but one being introduced by *for*.[22] Still other appeals to the book have this introductory *for*, but with only an expletive function—or in some cases the suggestion of a parenthetical quality in the added information.[23]

If such reasons account for Malory's appeal to his source in passages which, we know, reproduce it perfectly, as well as in the case of certain falsifications to be camouflaged, they might apply in instances where a now unknown source reading supported his statement. They would likewise seem the preferable explanation of references classed above as authentic in spite of some altered details, since it is hard to believe that Malory would have felt uneasy about passages which he had reproduced substantially.

As regards the question of Malory's referring to "the French book" while he was using the stanzaic *Morte Arthur*—as the verbal parallels seem to demonstrate that he was[24]—it is to be remembered that he also had before him a French source, the *Mort Artu*. It would be in character for him to refer to this source to cover up some details in the additions which he was making from the English poem, as well as others of his own invention. In point of fact, eleven of the items for which a French original is claimed are no closer to the English poem than they are to the *Mort Artu*.[25] However, Malory seems clearly to have written three of the eleven while using the poem alone.[26] In the twelfth reference, the description of Lancelot's returning the Queen draws somewhat more on the English than the French; and the poem has a source reference, "In the Romans as we Rede," which may have suggested Malory's documenting his account at this point.[27]

When we turn to consider whether Malory used a single French source, it is apparent that unreliability of even a majority of his source references cannot destroy the evidential value which all possess on this point. For he does make many honest appeals to nonimaginary source

[22] *Works*, pp. 362, 383, 536, 555, 1045, line 13, 1124, 1163, 1217, 1220, 1260, line 11.

[23] *Works*, pp. 162, 444, 625, 644, 761, 827, 1072, 1123, 1145, line 28, 1148, lines 22, 30, 1154, line 4, 1165.

[24] Reference is only to books XX-XXI, in the Caxton numbering, with no consideration of book XVIII and its more tenuous resemblances to the poem. See Sommer, *Le Morte Darthur*, III, 14, 250 ff.; Vinaver, *Malory*, pp. 150-152, and *Works*, pp. 1600 ff.; my "Malory, the Stanzaic *Morte Arthur*, and the *Mort Artu*," *MP*, XXXVII (1939-40), 125-138.

[25] *Works*, pp. 1163, 1165, 1177 (that Lancelot also killed Gaheris is derived from the poem, but the location of the stroke, which is the specific point of the reference, is in the French alone), 1178, 1190, 1194, 1217, 1220, 1231, 1256, 1260.

[26] *Works*, pp. 1194 (the Bishop of Rochester is named in both sources, but the circumstances of his embassage in Malory's lines 8-26 closely follow *Le Morte Arthur*, lines 2246-77, in contradiction to the *Mort Artu*, p. 129); 1190, 1220 (both scenes in which these sourceless details appear exist only in the poem).

[27] *Works*, p. 1196; quotation from *Le Morte Arthur*, line 2363.

accounts, and there is no apparent motive for dishonesty about the number of his sources, as there is for misrepresenting their contents. But there are reasons for doubting that, in the "French book" references and elsewhere, Malory actually claims to have had just one French original.

In the first place, all but one of the references to "the book" are designed to establish details of a narrative rather than its origin. On the final page, for example, there are two references to support the story that Lancelot's companions became crusaders; yet the *explicit* referring to the "hoole book of kyng Arthur" says nothing about its source.[28] Similarly, the *explicits* to the Tristram and Sangreal sections indicate that they were "drawyn oute of Freynshe." But this is not the same thing as saying from what French work each was drawn, though such appears to be Chambers' inference.[29]

The exceptional reference mentioned above, which is likewise cited by Chambers, appears at the conclusion of the "Tale of King Arthur":

> Here endyth this tale, as the Freynshe booke seyth, fro the maryage of kynge Uther unto kyng Arthure... Who that woll make ony more lette hym seke other bookis of kynge Arthure or of sir Launcelot or sir Trystrams; for this was drawyn by a knyght presoner.[30]

At the start this does look like a statement that a "French book" contained the original of the tale among its subdivisions. Vinaver's opposite interpretation, that Malory had come to the end of a manuscript presenting this single narrative,[31] would establish at least two French sources. But, though this latter view seems more probable, unreserved acceptance is blocked by ambiguities of Malory's wording, including the possibility that he had in mind writers who would need to use other authorities than his own work.

Some confirmation of the opinion that Malory is referring to different French sources may be found in other passages in which he speaks of a variety of Arthurian works which he has consulted: the books which report Tristram's founding the art of hunting, the "bokis that bene auctorysed" which contain none of the folklore about Arthur's immortality, and "somme Englysshe bookes" which claim that Lancelot's companions stayed in England after his death.[32] Though the references

[28] *Works*, p. 1260.

[29] *Works*, pp. 845, 1037; Chambers, *op. cit.*, p. 189. Chambers' reason for believing the *explicit* on p. 1154 to be a reference to the French book is not clear; he may include in the *explicit* the appeal to the book in line 10 for the detail of Lancelot's forty battles.

[30] *Works*, p. 180; Chambers, *op. cit.*, p. 189.

[31] *Works*, p. xv. See also Tania Vorontzoff, "Malory's Story of Arthur's Roman Campaign," *Medium Aevum*, VI (1937), 121.

[32] *Works*, pp. 682, 1242, 1260 (the report of their staying in England is made in the stanzaic *Morte Arthur*, but also in the French; see note 14). See Chambers, *op. cit.*, p. 189.

may be fictitious, they support the impression of an author who was not limited to the translation of a single source and did not expect his readers to think he was.

The statement in Caxton's preface that Malory's account was "reduced . . . into Englysshe" from "certeyn bookes of Frensshe"[33] is also worth citing. It is certainly evidence that a contemporary did not understand the references to *the* book as they have since been taken, and conceivably is information derived from a lost introductory note by Malory, the existence of which Chambers suggests without drawing this inference.[34] On the other hand, Caxton's view can be explained as merely a conclusion based on knowledge that separate romances telling Malory's stories existed—or on Malory's own *explicits*.[35]

Several of these *explicits* seem to indicate a change in source:

> Here endyth the secunde boke off syr Trystram de Lyones . . . But here ys no rehersall of the thirde booke. But here folowyth the noble tale off the Sankegreall.[36]

Malory seemingly had the third book before him—he tells later a story of the death of the lovers derived from it[37]—but turned aside at the division point, where a version of the Grail story begins, so that he could substitute the Vulgate *Queste*.[38]

Later, "And so we leve of here of la Shyvalere le Charyote, and turne we to thys tale," may easily be a way of getting back to the narrative after a summary of Lancelot's subsequent adventures, although it has been taken as representing a shift from a lost source to the prose *Lancelot*.[39] But the conclusion of this narrative is a more definite indication of disconnected source materials:

> And so I leve here of this tale, and overlepe grete bookis of sir Launcelot, what grete adventures he ded whan he was called 'le Shyvalere de Charyot' . . . And bycause I have loste the very mater of Shevalere de Charyot I departe from the tale of sir Launcelot; and here I go unto the morte Arthur.[40]

---

[33] *Works*, p. cxiii.

[34] *Op. cit.*, pp. 188-189.

[35] The first explanation is that of Brugger, *op. cit.*, pp. 148-149, citing Caxton's statements about romances he had "seen and redde beyonde the see" (*Works*, p. cxiii). Vinaver, *Works*, p. lxviii, in suggesting that Caxton is paraphrasing the "drawyn oute of Freynshe" statements at the end of the Tristram and Sangreal sections, is not concerned with whether there was more than one French source.

[36] *Works*, p. 845.

[37] *Works*, pp. 1149-1150.

[38] See Vinaver, *Works*, pp. 1432-1433, 1519, 1521; *Malory*, pp. 32, 141; Löseth, *op. cit.*, secs. 387 ff. The implication that Malory had access to the third book was apparently responsible for Vinaver's making his reconstructed single French source (*Malory*, p. 153) contain a complete text of the *Tristan*—and thus two overlapping Grail stories.

[39] *Works*, p. 1130, and Vinaver's comment, p. 1579. In his *Malory*, pp. 148-149, he rejected the change-of-source interpretation of Gaston Paris, and suggested that Malory was translating a narrative transition in his source.

[40] *Works*, p. 1154.

The apparent reference to lost *Lancelot* volumes,[41] regardless of its questionable honesty, is the opposite of a declaration of reproducing a single "French book."

Finally, there is to be considered Malory's beginning of the poisoned apple story:

> So aftir the queste of the Sankgreall was fulfylled and all knyghtes that were leffte on lyve were com home agayne unto the Table Rounde—as the BOOKE OF THE SANKGREALL makith mencion—than was there grete joy in the courte, and enespeciall kynge Arthure and quene Gwenyvere made grete joy of the remenaunte that were com home. And passyng gladde was the kynge and the quene of sir Launcelot and of sir Bors.[42]

This statement may have been suggested by the retelling of the return of Bors at the start of the *Mort Artu*; yet, since Malory includes rejoicing over Lancelot and others, his reference must be to the fuller narrative which he had reproduced from the *Queste* in his "Tale of the Sankgreal."[43]

That Malory is not appealing to his own story as authority, however, is indicated both by the absence of any "as ye have heard" transition and by the reference to a "book" rather than to a "tale." For the latter is what he three times calls his version of the "Sankgreall," and what he calls each of his other sections as a unit, whereas "book" is used in reference to his own writing only to describe the parts of the Tristram story and the Balin portion of the "Tale of King Arthur."[44] The "Book of the Sankgreall" must, accordingly, be the *Queste*, Malory's previous source, just as it appears to be in two early references.[45] The use of the title distinguishes it from "the booke," which, in the sentence following

---

[41] Vinaver, *Malory*, p. 149, interprets the words as an admission that Malory had "lost his way" in abandoning the *Lancelot* for the story of Sir Urre. In *Works*, p. 1578, without this explanation, he refers to the introduction of the Urre story as a deliberate choice to avoid the *Lancelot* material.

[42] *Works*, p. 1045.

[43] *Mort Artu*, p. 3; *Works*, pp. 1020 (and Vinaver's note), 1036 (*Queste*, p. 279; B.N. fr. 120, fol. 565 v°). Vinaver's note on p. 1045 treats the reference to Lancelot as a simple addition to the *Mort Artu* statement about Bors, without considering the appeal to another account.

[44] *Works*, pp. 845, 1013, 1037; also 180, 247, 287, 293, 363, 1154. The Tristram references are on pp. 371, 493, line 10 (?), 558-559, 845; the "Booke of Balyne," p. 56, is called a tale, p. 92. The title "The Book of Sir Launcelot and Queen Guinevere" for Caxton's books XVIII-XIX is given by Vinaver. This tale-book distinction tends to support the view that the "other bookis" reference on p. 180 does not imply use of Malory's "Tale of King Arthur" by other writers, and hence means that he had run out of source material which they might find.

[45] "As hit tellith aftir in the SANKGREALL," *Works*, p. 82, translates "si coume li contes le devise en la grant queste dou graal," Huth *Merlin*, II, 19; and the same reference to the French work may be predicated of the citation of the "Booke of the Sankgreall" shortly following, p. 92. Similarly, the appeal on p. 56 to the "*Morte Arthure*" could not logically be to Malory's own work, since the later detail in the Modred story for which authority is claimed does not appear in it; but neither does it appear in the *Mort Artu*.

the passage quoted, is made authority for Lancelot's return to the Queen's love.

There is thus provided, not only a concluding piece of evidence that Malory described himself as having various sources, but an explanation of the references which have seemed to indicate the opposite. Specification of a source by title when it is the original of a different tale implies that otherwise "the book" means Malory's particular source at the moment of writing.[46] Mention of its title, often virtually identical with that of the tale reproducing it, would be redundant. There is no implication that the "French book" referred to is always the same one.

University of Texas

[46] Sommer, *Le Morte Darthur*, III, 6, states without explanation that the "French book" references "must" indicate various romances. See also note 5 above.

BOOK REVIEWS

A History of Russian Literature. By D. S. Mirsky. Edited and abridged by Francis J. Whitfield. New York: Alfred A. Knopf, 1949. xi, 518 p.

History of Early Russian Literature. By N. K. Gudzy. Translated by Susan Wilbur Jones. New York: Macmillan, 1949. xviii, 545 p.

A Handbook of Slavic Studies, Edited by Leonid I. Strakhovsky. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1949. xxi, 753 p.

Slavonic Encyclopedia. Edited by Joseph S. Roucek. New York: Philosophical Library, 1949. xi, 1445 p.

Information in English on the history of the Slavic literatures is not too plentiful; and what there is, is either out of date or dilettantish and secondhand. One of the few exceptions is Mirsky's brilliant, though willful two-volume work on Russian literature, published in 1926-27. It was quite unobtainable until recently, when Francis J. Whitfield edited an abridged version in one volume. Mr. Whitfield (probably wisely) confined his revision to the addition of dates of death, recent book titles, and a ten-page postscript sketching the external fortunes of Soviet literature since the twenties. Those who know the original work will miss some good chapters—such as "Literary Criticism"—and fine passages, as well as the useful bibliographies, now shortened to two pages. But it is good to see the book back, even in abridged form, since it is still the liveliest and most critical account of Russian literature available in any language. The other three works under consideration must be welcomed, if only for the wealth of information they provide.

N. K. Gudzy's *History of Early Russian Literature* is a Soviet textbook, originally published in 1938, which has been translated as one of the first volumes in the ambitious Russian Translation Project sponsored by the American Council of Learned Societies. It is an accurate, factual, mainly descriptive account of Russian literature from the earliest times to the end of the seventeenth century. It is, unfortunately, not a distinguished book in any sense; it has no virtues of lively exposition, shows no power of characterization and no critical sense. It is a mere inventory, a summary of scholarly opinions, a series of detailed synopses of the contents of the works surveyed. The exclusion of oral literature and thus of the *byliny*, the Russian heroic poetry, is a further limitation on the usefulness of the book. Gudzy, somewhat ingenuously, remarks that "the Marxist-Leninist study of early Russian literature is as yet in the embryonic stage" (p. 21); but his Marxist outlook, though rarely obtrusive, has its negative crippling effect on an understanding of the religious and monarchist motivation and atmosphere of much of early Russian literature. Quotation marks around "Holy Land" and the retelling of the story of Solomon's judgment, apparently necessary for the Soviet audience (p. 47), are examples indicating the whole distant attitude toward the texts, which are handled quite neutrally, as curiosities or historical documents. Gudzy's book was published before the present wave of anticomparativism in Russia; a measure of attention is given to the Byzantine, South Slav, and other foreign relations of early Russian literature. But the contacts with the Germanic North and the Western Slavs are slighted and no attempt is made to see Russian literature in its international con-

text. Contributions by Western scholars are rarely mentioned in the very full bibliographies, and Russians who are not acceptable to the present régime are apparently consciously ignored (e.g., Durnovo, Prince Nikolay Trubetskoy). Gleb Struve has written a lively introduction which, strangely enough, takes seriously Mazon's absurd attempt to prove the *Tale of Igor* an eighteenth-century forgery. The translation, by Susan Wilbur Jones, is accurate but overliteral and even more pedestrian than the original. It contains some queer errors on non-Russian names which need correction: thus G. T. Bokl (p. 20) is Henry Thomas Buckle; D. Denlop is John Dunlop (p. 20); Yan Kokhanovsky (p. 510) is Jan Kochanowski, the Polish sixteenth-century poet; Galich (p. 110) is Galicia; Solun (p. 136), Salonika; and "Czech-land" (p. 422-4) is known in English as "Bohemia." Jiří Polívka, the co-author (with Johannes Bolte) of *Anmerkungen zu den Hausmärchen der Brüder Grimm*, was a Czech folklorist, a man and not a woman (p. 425, note).

The other two books are recent American compilations, only in part devoted to literature. *A Handbook of Slavic Studies*, edited by Leonid I. Strakhovsky, contains a series of continuous articles by reputable specialists surveying Slavic history and literature. Russian literary history is told in three articles: one covering the early period up to 1880, by the late Samuel H. Cross; a second, by Oleg Maslenikov, leading up to the Bolshevik Revolution; and a third, by Ernest J. Simmons, on Soviet Russian literature. Polish literature is discussed by Francis Whitfield; Czech and Slovak literature by Otto Rádl; the literature of the Balkan Slavs and Lusatian literature by Clarence A. Manning. All these articles are factual outlines of names, dates, titles, synopses, etc., and rarely go beyond information to the task of characterization, generalization, and criticism. There are bibliographies, limited to literature in the Western languages; but, at the bottom of the page, the titles in the original languages and some of the most important discussions in the original are quoted. The authors, on the whole, struggle manfully with the limitations of space and the self-imposed task of saying something relevant on figures such as Pushkin or Dostoevsky in a page or two. Still, one doubts whether there is any use in being told of Pushkin's *Bronze Horseman* that it is a "significant five-hundred line epic in octosyllabics often regarded as Pushkin's masterpiece" (p. 398), if nothing at all is said of its contents or meaning. This is merely one example of the method, which might be illustrated in all the contributions. By far the worst of these sketches is Otto Rádl's "Czech and Slovak Literature," which differs unfavorably from the others also in giving only very fragmentary information on dates and original titles and none on Czech scholarship. The bibliography in the Western languages is also very incomplete, ignoring, e.g., even F. Chudoba's *Short Survey of Czech Literature* (London, 1924). The text is totally uncritical and even confused; it lists cheap, trivial authors next to great artists without any sense of distinction, and its attempts at characterization amount only to pathetic commonplaces. For example, all that is said of J. S. Machar is that he "made his poetry the mirror of his own time and of man's history" (p. 500). The sins of omission defy enumeration. But, whatever the shortcomings, the sections on literature (with the exception of the worthless piece by Rádl) have some value as an outline map of an enormous country, still largely undiscovered.

The *Slavonic Encyclopedia*, edited by Joseph S. Roucek, is an alphabetical dictionary of Slavic proper names and topics, only some of which are literary. Under the heading "Literature" we get brief surveys by Clarence A. Manning which are even more succinct and thin than those in Strakhovsky's *Handbook*. Individual articles are quite short and frequently not more than identifications. But even within these limits the *Encyclopedia* cannot be recommended, since it is

full of gross errors, misprints, serious lacunae, and grotesque misstatements. Another grave shortcoming is the absence of diacritical marks throughout the book; hooks and accents are part of Czech, Slovak, Croatian, and Polish names which thus appear mutilated and misspelled by this omission. Even the most prominent writers may be missing: Turgenev, Blok, Pasternak, Sholokhov, Březina, etc. We are told that "Pushkin began his career as a *kaliki* [should be *kalika*] or wandering singer" (p. 129), a comic display of ignorance on Pushkin's life and social status. Gorky, we are told (p. 406) was "assassinated." Ryleyev, the Decembrist poet hanged in 1826, is called a "talented Soviet poet of freedom" (p. 1104). Dostoevsky is listed with Gogol among "Westerners" (p. 1169). Franz Kafka's dates are given as 1901-1942 and he is described as "belonging to a number of authors writing in German, while at the same time sympathizing with the Czechs; harbored [?] in Prague before the opening days of World War II and Munich." Actually Kafka lived from 1883 to 1924 and has nothing to do with Munich. Joseph Conrad is listed as a "Polish novelist" with no indication that he wrote in English and in England (p. 165). There are two different articles on Belinsky, one under Bielinsky (pp. 94 and 99). Occasionally German place names (e.g., in article on Dalimil, Altbunzlau instead of Stará Boleslav, p. 919) or forms (Boleslaus Prus instead of Bolesław) crop up which point to sources in German dictionaries. I have not, of course, read through the 1445 pages of this *Encyclopedia*; but, if these examples are indicative of its general quality, it is clear that the book must be used with extreme caution. Among the literary articles I have actually found only two of any value for the comparatist. Janko Lavrin's piece on "Slavonic Romanticism," which opens with suggestive reflections on the different character of the Slavic romantic movements, is, on the whole, fresh and well-informed. It is not, however, an original contribution to Roucek's *Encyclopedia* but merely a reprint from the English *Review 43*. The other article, by E. L. Bergel, which surveys "Slavic Influence on German Literature" (p. 702-705), gives some unusual data which I have not seen assembled before.

It seems deplorable that the American public and libraries are invited to spend some forty dollars on these three new books, none of which is touched by a modern conception of literary scholarship and history. The Slavic literatures, which have been treated by modern methods in their original languages, deserve a better fate. What we get in these three books is merely dry bones.

R. W.

HISTORY OF THE PRE-ROMANTIC NOVEL IN ENGLAND. By James R. Foster. New York: Modern Language Association of America; London: Oxford University Press, 1949. xii, 294 p.

Though liberal allowance has been made for continental influence in the English novel prior to and after the eighteenth century, historians of the form have been disposed to insist that from the time of Defoe it was for a century or better a true-born English affair. Richardson, Fielding, Smollett, Sterne, and Walpole are viewed as establishing methods and moods which not only prevailed for the remainder of the century at home but also cast shadows across the Channel. Some acknowledgement is made of the orientalism stemming from such works as the *Arabian Nights*, of a special brand of sentimentalism coupled with a taste for the picturesque credited to Rousseau, and of a morose introspection traced to *Werther*, but these are considered minor excrescences not affecting the main development. Richardson gave early encouragement to this view, so far as it concerns his own work, by protesting, perhaps too much (though this has not been proven upon

him), his ignorance of foreign models. Scott in his criticism of Fielding in the next century stressed his "English" quality, and other critics have rather generalized than modified the suggestion of English origination for the novel.

However much may be claimed in leadership for the great realists of the mid-century, it would be curious if a form so susceptible to appropriation as the novel, at a time as hungry for light reading as the eighteenth century, should have respected language barriers, or if significant fictional fashions in France or Germany should have failed to make their impress in England at the very time when we know English fiction was being extensively imitated abroad. Book lists appearing in the reviews of the second half of the eighteenth century reveal numerous titles with the designation "From the German," and a much greater number "From the French."

The inadequacy of the view which largely ignores continental influences was argued by Professor James Foster as early as 1927 in an article in *PMLA* entitled "The Abbé Prévost and the English Novel," in which some of the significance traditionally given to Walpole's *Castle of Otranto* as progenitor of Gothic romance is transferred to the earlier French romanesque fiction, especially the writings of Prévost. In the volume under consideration, Professor Foster takes a more extended view of this influence of Prévost and other French novelists upon English fiction in the eighteenth century.

Foster has, indeed, pretty well reversed the traditional view, and provides evidence that virtually every French novelist of note in the eighteenth century was echoed in English fiction, and nearly every English novel of note, the greatest names only excepted, drew in some degree from one or several Gallic sources. A tabulation would no doubt show that in each decade several French novelists were exerting pronounced influence on English fiction, some names persisting through several decades or most of the century. To the commonly recognized names would have to be added those of D'Arnaud, Crébillon, Framéry, Mme de Graffigny, Mme de Riccoboni, Marmontel, and Mme de Genlis; and much of Richardson's influence later in the century is filtered through continental imitators. On the whole, an intimate community of amusement seems to have been enjoyed by the French and English, with no sharp line between matter of purely native origin and that drawn from abroad.

Pieces formerly supposed germinal in English must now in some instances be viewed as mere imitations of earlier French productions. Just as the *Castle of Otranto* has been in large degree deposed as ancestor of the Gothic, so it must be recognized that *Longsword, Earl of Surrey* was anticipated some twenty-three years before by Mme de Tencin's *Siège de Calais, nouvelle historique*, as well as by the same author's *Anecdotes de la cour et du règne d'Edouard II, roi d'Angleterre*. The deluge of tears in Mrs. Sheridan's *Sidney Biddulph* is similarly found to have been earlier released by Crébillon in his *Egarements du cœur et de l'esprit*. Mrs. Radcliffe, with English inspiration from Mrs. Reeve, the sisters Lee, Charlotte Smith, and M. G. Lewis, also experienced in the decade of her production a succession of French influences, from Prévost, D'Arnaud, Mme de Genlis, and Mme d'Aulnoy. Many of the other minor landmarks of the last forty years of the century show similar influences.

In a valuable initial chapter, Foster studies the relation of deism to sentimentalism. The remaining eight chapters treat in generally chronological order the rise, dominance, and decline of sentimentalism as a philosophy in fiction. The survey begins with Mme de Lafayette, Mme d'Aulnoy, and Aphra Behn and studies their successors through Mrs. Manley and Mrs. Haywood in England and Marivaux in France. The next section, Chapter III, is devoted to the work of the Abbé Pré-

vost as creator of the romanesque novel, with a glance at Mme de Tencin. Turning to England in Chapter IV, the author presents "Some Early English Sentimentalists and Some Odd Ones." Chapter V finds sentimentalism at one or another point in all of the major English figures in the second and third quarters of the century. Chapters VI to IX treat a large number of novelists from Mrs. Sheridan to Mrs. Radcliffe and Godwin. The purely Richardsonian moral sentimentalism is found to give place to a blend of his mood and that of Prévost; and the slightly later Gothic and Revolutionary types, both closely related to the sentimental and to France, are surveyed.

Not only the "Big Four" and a host of their unimaginative imitators, but a number of curious eccentrics—"odd ones"—are displayed in interesting detail: Mary Collyer, John Shebbeare, Thomas Amory, William Dodd, Arthur Young, Edward Bancroft, Henry Brookes, William Coombe, Mary Wollstonecraft, and Robert Bage, all infected with deism, or at least benevolence, and all disposed to preaching or self-revelation more than objective story telling. The novels represented in this grouping are generally curious rather than excellent. "However," Foster generously urges, "not all of the sentimental novelists were mediocre... Some had remarkable ability, and nearly all of them are still interesting." Allowance must be made for the scholar's partiality; for, if "mediocre" is not the term for the great bulk of this material, a less flattering one would have to be found. And, as to interest, a relative term, while I can join with Foster in admitting to personal enjoyment, I should insist that few of the novels would hold any but a reader gunning for particular game. The excellence to be found in eighteenth-century fiction is precisely where the novel is least vitiated by sentimentalism.

But I believe the preoccupation with sentimentalism leads Foster frequently to label a work on the basis of a casual detail or a commonplace of the period, when the total effect is something quite different. His discussion of deism concludes that where deism is there sentimentalism will be also. He defines deism as the belief in man as rational and emotive, and further indicates its scope by declaring that it is associated with idealization, with the concept of natural goodness, with the practice of benevolence, with the interest in natural beauty, with the concern for everyday affairs and with the exotic scene, with the lives of the simple and primitive, with the concern for democracy and the reforming spirit. One is led to ask, how then can one escape? This mapping of the area of the sentimental is far-reaching; like sex to the psychoanalyst, it covers all phenomena, including much that usually passes for realism. All men are, of course, in some measure sentimental; we are composites of intellect and sensation. Again, Foster argues on the basis of the deist's acceptance of the creation as good that he is an optimist, therefore a sentimentalist; whereas we know that the deist's general intention and method of operation was based on confidence in reason and science. To call Addison, Pope, Franklin, Paine, and Jefferson sentimentalists would seem sweeping. The whole novel must determine whether it is sentimental or not. That sentimentalism, like deism, pervades much of the century, and that the public had a palate for it, no student of the period would deny; but criticism must use a more discriminating net.

An instance of the misappraisal is Foster's assignment of the *Vicar of Wakefield* as "the most famous and delightful English novel in Richardson's vein." Surely the sentimental in the *Vicar* is nearer to Fielding, and not untouched by Sterne. Primrose is blood brother to Parson Adams and little related to Parson Williams or Dr. Bartlett. Less subject to objection is the characterization of Mrs. Behn's Oroonoko as a noble savage, as something is made of his good instincts as opposed to those of his corrupt European oppressors; but he is more the man of royal blood than the savage, and he is clearly only a European under a darkened skin.

In the practical ordering of his materials, the author faced a problem in setting forth numerous summaries of obscure novels, while keeping his main argument uncluttered. He has hit upon the happy device of printing these synopses in small type as an indication that they may be read or omitted by the reader at will.

The selected bibliography at the back of the volume lists on six pages the titles of books and articles concerned with the preromantic novel. I note the omission here of some relevant works of real significance, such as Lawrence M. Price's *The Reception of English Literature in Germany* (1932) and Robert B. Heilman's *America in English Fiction, 1760-1800* (1937), as well as some lesser studies which might be useful to the scholars to whom the study is addressed. Also, I believe mention might well have been made at some suitable point of the unpublished card index of prose fiction in English from 1740 to 1832 prepared by the late Dr. Chester N. Greenough and available in the Harvard College Library, one of the most extensive and detailed sources of information in the field of eighteenth-century prose fiction.

Allowing for a scholar's enthusiasm in overextending the application of his term, one may find a great deal of new light for the history of the novel in this important formative period, an improved perspective concerning the broad stream of influence, and a wealth of particulars regarding persons who are obscure and novels that are rare and difficult of access.

FRANK GEES BLACK

University of Oregon

VARIA

ARTURO FARINELLI (1867-1948)

Nella lunga attività di studioso di Arturo Farinelli (morto ottantunenne nel 1948, dopo essere stato professore nelle Università di Innsbruck e di Torino) e che si svolge per quasi un sessantennio, hanno un'importanza particolare i numerosissimi studi sui rapporti fra le varie letterature moderne, specialmente in relazione con quella italiana. Essi lo interessavano non tanto in sé e per sé, quanto come punti di partenza per arrivare a sviluppare sempre più i rapporti fra i popoli. In queste sue aspirazioni il Farinelli si riconnetteva a quel cosmopolitismo che era stato il sogno di molti nobili spiriti del primo Ottocento europeo, ma con un suo pathos romantico che rimase in lui fino alla più tarda età, e che egli non si sforzò in alcun modo di dominare, compiacendosi anzi del suo atteggiamento, come derivante da un bisogno incessante di peregrinare attraverso sempre nuovi paesaggi spirituali alla ricerca di affini anime inquiete.

Se il Farinelli, per questo carattere al quale abbiamo accennato, dimostrò sempre una speciale predilezione per il periodo romantico, e di questo sono testimonianza soprattutto le opere *Il Romanticismo in Germania* e *Il Romanticismo nel mondo latino*, con particolare amore studiò la fortuna di scrittori italiani negli altri paesi, a cominciare dai grandi trecentisti: Dante in Francia, Spagna, Inghilterra, Germania; il Petrarca in Ispagna e in Germania, il Boccaccio in Ispagna, e così via. In questo campo la sua opera più vasta, e più ricca di dottrina, è quella su *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, che appunto per le molte notizie erudite che contiene può ancora rendere utili servigi. Egli amava anche, per la sua generosa concezione dei rapporti fra i popoli, i raccostamenti fra i diversi scrittori, come Dante e Goethe. Ma a lungo vagheggiò un'opera in vari volumi sul tema calderoniano *La vita è un sogno*, nella quale potessero confluire le sue innumerevoli letture di scrittori moderni, intorno ai quali possedeva una ricchissima bibliografia: un'opera che nel suo intendimento doveva stare ai confini tra la scienza e l'arte, e che più di ogni altra gli avrebbe consentito di esprimere tutta l'inquietudine del suo temperamento. Essa però rimase interrotta dopo il secondo volume.

Molti profili degli scrittori più diversi documentano la varietà d'interessi del Farinelli, ma ai suoi lavori d'interpretazione e di critica sono preferibili quelli propriamente eruditi, nei quali rimaneva per forza più aderente al soggetto. Non bisogna però dimenticare che l'opera del Farinelli—che aveva cominciato a pubblicare le sue prime cose nel 1892, continuando a lavorare sino alla vigilia della morte—fu soprattutto quella di un suscitatore di energie giovanili. Quando egli cominciò la sua attività gli studi di letterature straniere in Italia non erano ancora scientificamente rappresentati nelle Università, e i professori di letteratura italiana —fatta qualche lodevole, ma rara, eccezione—ben poco sapevano delle altre grandi letterature moderne. Il Farinelli, con una vasta erudizione, con l'entusiasmo che gli era proprio, la cordialità del carattere sempre disposto ad incoraggiare i giovani, le molteplici relazioni che aveva contratto nei vari paesi da lui conosciuti e di cui parlava le varie lingue, contribuì a interessare a questi studi molti giovani studiosi, che di quelli divennero poi cultori specializzati. In questo sprovincializzarsi della cultura italiana al principio del Novecento, quando ancora pareva che potessero avere una vera dignità di scienza, accanto alla letteratura nazionale, solo

gli studi sulle letterature classiche, l'attività di Arturo Farinelli, pur nei limiti a cui abbiamo accennato, ebbe indubbiamente un'influenza che non va dimenticata.

CARLO PELLEGRINI

Firenze

BIBLIOGRAPHIES

The following is a check list of regular American bibliographies which contain material pertaining, either in whole or in part, to comparative literature. Corrections and additions will be welcomed.

RALPH ROSENBERG

Yeshiva University

AMERICAN-GERMAN REVIEW
"Bibliography: Americana Germanica," by Adolf E. Zucker.

AMERICAN LITERATURE
"Articles on American Literature Appearing in Current Periodicals," compiled by a committee of the American Literature Section of the M.L.A. Also, "Research in Progress," by Lewis Leary.

BOOKS ABROAD
"Foreign Literature in Review."

BULLETIN OF BIBLIOGRAPHY
"Franco-German Literary Relations: A Current Bibliography," compiled by a committee of the Franco-German Literary Relations Section of the M.L.A., Wolfgang Paulsen, chairman.

DOCTORAL DISSERTATIONS ACCEPTED BY AMERICAN UNIVERSITIES
Lists theses accepted by all American universities; one division, "Humanities," records items in Classical, European, and Oriental literatures. No. 15, 1947-1948, edited by Arnold H. Trotier.

ELH
"The Romantic Movement: A Selective and Critical Bibliography," compiled by a joint committee of the Romanticism Section and the Wordsworth Section of the M.L.A., J. R. Derby, chairman.

FRENCH AMERICAN REVIEW
"Anglo-French and Franco-American Studies," survey dealing with cultural and literary history; formerly published in the *Romanic Review*.

HISPANIA
"Theses Dealing with Hispano-American Language and Literature," by L. Lomas Barrett. Also, cumulative bibliographies by Sturgis E. Leavitt.

ITALICA
"Bibliography of Italian Studies in America," by Vincent Luciani.

JOURNAL OF AMERICAN FOLK-LORE
Forschungsbericht on "Folklore Research in North America." Also, "Work in Progress."

JOURNAL OF ENGLISH AND GERMANIC PHILOLOGY
"Anglo-German Literary Bibliography," by Lawrence M. Price; compiled under the auspices of the Anglo-German Literary Relations Section of the M.L.A.

MODERN LANGUAGE QUARTERLY
"A Bibliography of Critical Arthurian Literature," by John J. Parry.

MODERN PHILOLOGY
"Victorian Bibliography," compiled under the auspices of the Victorian Literature Section of the M.L.A., Austin Wright, chairman.

PHILOLOGICAL QUARTERLY
"English Literature, 1600-1800: A Current Bibliography."

PUBLICATIONS OF THE MODERN LANGUAGE ASSOCIATION OF AMERICA
"American Bibliography." Also, "Research in Progress in the Modern Languages and Literatures," by Robert G. Sawyer.

SCANDINAVIAN STUDIES
A *Forschungsbericht* by Stefán Einarsson on "Publications in Old Icelandic Literature and Language."

SHAKESPEARE ASSOCIATION BULLETIN
"Shakespeare and his Contemporaries: A Classified Bibliography," by the late Samuel A. Tannenbaum, continued by Dorothy R. Tannenbaum.

SOUTHERN FOLKLORE QUARTERLY
"Folklore Bibliography," by R. S. Boggs. Very full for the Americas, increasingly good for European folklore.

STUDIES IN PHILOLOGY
"Recent Literature of the Renaissance," Hardin Craig, general editor, with divisional compilers.

ERRATA

Professor Harold Jantz has taken exception to editorial changes made in his article, "Goethe's Faust as a Renaissance Man: Sources and Prototypes," published in the Goethe Number of *Comparative Literature* (I, 337-348). He was invited to contribute his article very shortly before the press deadline for the Goethe Number. The editorial staff was eager to include this excellent article in the special issue and, because of the shortage of time, secured Professor Jantz's agreement to allow its publication without submission of proofs. Submission of proofs to authors is, of course, the standard practice of *Comparative Literature*. The editor regrets that circumstances led to an exception in this case and desires to call attention to the following places where Professor Jantz's manuscript was materially altered:

Page 340, line 13—Add "as well as of folklore," at end of line.

Page 340, lines 31-32—For "But these obvious sources have . . . ," read "But taking this for granted has . . . "

Page 341, lines 2-10—For the passage beginning "This whole complex . . . " to end of paragraph, substitute: "This whole complex is characteristic of the newly rising Renaissance attitudes toward life, and we find every motif of it, freed from its religious matrix, running through the Goethean *Faust,* including the motif of 'Care,' of 'Sorge,' first appearing in the monologue after Wagner's interruption and then again toward the end of the second part. Dürer's engraving 'Melencolia I,' as elucidated by Panofsky and Saxl, makes clear this whole intricate interrelation, as well as the new evaluation that was given to these separate ancient and mediaeval motifs in their new Renaissance combination."

Page 343, line 27—After "principles" add "to a greater or lesser degree."

Pages 348, lines 17-19—For the sentence beginning "I seriously doubt . . . " substitute: "I seriously doubt that these questions could be answered to the advantage of the eighteenth century."

In addition, page 348, line 24—For "empathetic" read "empathic."

Professor Jantz also disapproves of certain verbal and stylistic changes, a specific listing of which he considers unnecessary here. Persons who wish to quote Professor Jantz's important contribution should take note of the foregoing corrections or consult the author.

THE EDITOR

BOOKS RECEIVED

Auerbach, Erich. Introduction aux études de philologie romane. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1949. 247 p.

Baldensperger, F., and W. P. Friederich. Bibliography of Comparative Literature. University of North Carolina Studies in Comparative Literature, no. 1. Chapel Hill: University of North Carolina, 1950. xxiv, 701 p.

Benz, Ernst. Jung-Stilling in Marburg. Marburg/Lahn: Simons Verlag, 1949. 58 p.

Benz, Ernst. Westlicher und östlicher Nihilismus in christlicher Sicht. Stuttgart: Evangelisches Verlagswerk, n.d. 46 p.

Blanchard, Harold Hooper (editor). Prose and Poetry of the Continental Renaissance in Translation. New York, London, Toronto: Longmans, Green and Co., 1949. ix, 1084 p.

Bodde, Derk. Tolstoy and China. Princeton: Princeton University Press, 1950. vi, 110 p.

Brevold, Louis I. The Contributions of John Wilkes to the Gazette Littéraire de l'Europe. Ann Arbor: University of Michigan Press. 1950. 36 p.

Corneille, Pierre. Clitandre tragi-comédie: Edition du texte de 1632 avec des variantes et un lexique par R.-L. Wagner. Lille: Giard; Genève: Droz, 1949. xv, 151 p.

Cosmo, Umberto. Guida a Dante. Torino: Francesco de Silva, 1947. 202 p.

Del Monte, Alberto, La Poesia popolare nel tempo e nella coscienza di Dante. Bari: Laterza & Figli, 1949. 153 p.

Douglas, Kenneth. A Critical Bibliography of Existentialism (The Paris School). New Haven: Yale French Studies, 1950. (Special Monograph No. 1.) Pages not numbered.

Eby, Edwin Harold. A Concordance of Walt Whitman's Leaves of Grass and Selected Prose Writings. Fascicle I. Seattle: University of Washington Press, 1949. xvi, 256 p.

Eisner, Pavel. Franz Kafka and Prague. New York: Golden Griffin Books, 1950. 100 p.

Ellis, M. B. De Saint-Denys Garneau: Art et réalisme, suivi d'un petit dictionnaire poétique. Montréal: Chantecler, 1949. 197 p.

Friedrich, Hugo. Montaigne. Bern: A. Francke, 1949. 512 p.

Gabriel, A. L. English Masters and Students in Paris during the XIIth Century. Tongerloo (Anvers): Imprimerie St. Norbert, 1949. 51 p.

Goethe, 1749—28 de Agosto—1949. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofia y Letras, 1949. 276 p.

Hatzfeld, Helmut. El Quijote como obra de arte del lenguaje. Madrid: Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, 1949. 433 p.

Highet, Gilbert. The Classical Tradition. New York, London: Oxford University Press, 1949. xxxviii, 763 p.

Hollander, Lee M. (translator). The Sagas of Kormák and The Sworn Brothers. Translated from the Old Icelandic with Introduction and Notes. Princeton: Princeton University Press, for The American-Scandinavian Foundation, 1949. xiv, 218 p.

Ihrig, Grace Pauline. Heroines in French Drama of the Romantic Period 1829-1848. New York: King's Crown Press, 1950. 246 p.

Jones, Charles W. (editor). Medieval Literature in Translation. New York, London, Toronto: Longmans, Green and Co., 1950. xx, 1004 p.

Kirchner, Werner. Der Hochverratsprozess gegen Sinclair. Marburg/Lahn: Simons Verlag, 1949. 164 p.

May, Georges. D'Ovide à Racine. Paris: Presses Universitaires; New Haven: Yale University Press, 1949. viii, 152 p.

Mécs, Ladislas. Poésies. Précédées d'un essai de Henri Membré: Le Poète et le peuple. Paris: Editions Denoël, 1945. 189 p.

Miscelanea Comillas. Humanidades I, 2. Santander: Universidad Pontificia de Comillas, 1949.

Montesquieu, C. de Secondat, baron de. Histoire véritable. Edition critique par Roger Caillois. Lille: Giard; Genève: Droz, 1948. xxvi, 83 p.

Notopoulos, James A. The Platonism of Shelley: A Study of Platonism and the Poetic Mind. Durham, N. C.: Duke University Press, 1949. xiii, 671 p.

Rodi, Cesario. Umanità e cosmo: Metafisica dell'energia. Bari: Laterza & Figli, 1948. 185 p.

Roddier, Henri. J.-J. Rousseau en Angleterre au XVIII^{e} siècle. Etudes de Littérature Etrangère et Comparée. Paris: Boivin et Cie., 1950. 435 p.

Roques, Mario. Etudes de littérature française de la Chanson de Roland à Guillaume Apollinaire. Lille: Giard; Genève: Droz, 1949. 162 p.

Rossi, Giuseppe C. L'Arcadia e il romanticismo in Portogallo. Firenze: Le Monnier, 1941. xii, 138 p.

Rossi, Giuseppe C. A Poesia epica italiana do seculo XVI na literatura portuguesa. Lisboa: Oficinas Fernandes, 1944. 111 p.

Secor, Walter Todd. Paul Bourget and the Nouvelle. New York: King's Crown Press, 1948. xiv, 256 p. (Photo-offset.)

Simone, Franco. La coscienza della rinascita negli umanisti francesi. Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 1949. 181 p.

Spitzer, Leo. A Method of Interpreting Literature. Northampton, Mass: Smith College, 1949. 149 p.

Studies in French Language Literature and History Presented to R. L. Graeme Ritchie. Cambridge: Cambridge University Press, 1949. xvi, 260 p.

Truc, Gonzague. Pascal: Son temps et le nôtre. Paris: Albin Michel, 1949. 396 p.

Turkevich, Ludmilla Buketoff. Cervantes in Russia. Princeton: Princeton University Press, 1950. xv, 255 p.

Van Tieghem, Paul. La Littérature comparée. Paris: Colin, 1946. 224 p.

Whitfield, J. H. Dante and Virgil. Oxford: Basil Blackwell, 1949. v, 106 p.

Yivo Annual of Jewish Social Science, Vol. II-III. New York: Yiddish Scientific Institute—Yivo, 1947-1948. 332 p.